L. ROGER-MILES

COMMENT DISCERNER LES STYLES

DU VIIIe AU XIXe SIÈCLE

Objets d'Art et Curiosités

Études pratiques sur les Formes et les Décors

Paris
Édouard Rouveyre
Éditeur


22502968857

October - 1899

COMMENT
Discerner les Styles

*

OBJETS D'ART, DE CURIOSITÉ
ET D'AMEUBLEMENT

EXEMPLAIRE IMPRIMÉ SUR PAPIER VÉLIN TEINTÉ
FABRIQUÉ SPÉCIALEMENT POUR CETTE PUBLICATION
PAR
GEORGES OLMER ET J. HESBERT
Anciennes Papeteries Didot

COMMENT
Discerner les Styles
DU VIIIE AU XIXE SIÈCLE

HISTOIRE — PHILOSOPHIE — DOCUMENT

★

ÉTUDES SUR LES FORMES ET LES DÉCORS
PROPRES A DÉTERMINER LES CARACTÈRES DU STYLE

DANS LES

Objets d'Art, de Curiosité
et d'Ameublement

Armes et Armures — Bijouterie — Broderie — Céramique — Dentelle — Émaillerie
Horlogerie — Joaillerie — Meubles — Peinture sur vélin — Orfèvrerie — Verrerie — Tapisserie

PAR

L. ROGER-MILÈS

ACCOMPAGNÉES DE NEUF CENTS REPRODUCTIONS DOCUMENTAIRES ET DE HUIT CENTS MONOGRAMMES
GRAVÉS PAR J. MAUGE

PUBLICATION HONORÉE DE LA SOUSCRIPTION
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS



PARIS
ÉDOUARD ROUVEYRE, ÉDITEUR
76, RUE DE SEINE, 76





Fig. 1. — LES LETTRES, LES SCIENCES ET LES ARTS DE L'ANTIQUITÉ
(Tapisserie des Gobelins. Bibliothèque Nationale.)

En entreprenant cette publication, nous avons pensé obéir à l'une des préoccupations contemporaines qui, peu à peu, conduisent tous les gens de goût à la fièvre de la collection. A notre époque, tout objet devient prétexte à collection, et l'on en connaît qui prêteraient à rire, si l'ensemble même et le choix des objets réunis ne présentaient un caractère curieux, témoignant de patientes recherches et d'un effort évocateur de la vie passée.

Les collectionneurs d'ailleurs peuvent se diviser en deux catégories : ceux qui créent, à côté de leur vie toute moderne, un musée rétrospectif où ils accumulent les choses d'autrefois, sans but d'usage précis; et ceux qui s'entourent de ces choses pour en ressusciter l'usage, pour y vivre dans leur emploi immédiat, rendant ainsi à la curiosité ce qu'elle semblait avoir perdu d'utilité pratique.

C'est à ceux-là surtout que notre publication s'adresse. Souvent, le collectionneur borne son érudition à des lignes générales, et dans son œuvre de

reconstitution, accomplie avec plus de goût que de science, il ne s'aperçoit pas que les objets empruntés à plusieurs époques perdent dans ce mélange les qualités d'harmonie qui eussent été sensibles en un tout émané d'une inspiration homogène.

Nous avons voulu créer un répertoire dont la consultation aisée éviterait désormais ces solécismes du goût, en ne donnant pas seulement, par des commentaires généraux, une synthèse facile des styles, mais en appuyant d'exemples puisés aux sources les plus authentiques l'analyse précise, serrée, définitive des caractères capables d'aider à discerner les styles. Notre désir va plus loin : de quelque respect, de quelque admiration dont on se plaise à entourer le passé, il faut que les individus s'attachent à être de leur temps, et qu'ils aient la volonté d'en marquer l'évolution; pour cela, ils ne doivent pas se borner à imiter ou à contrefaire; ils doivent à leur tour se faire créateurs; mais créateurs sans le savoir, créateurs en obéissant simplement au besoin de leur tempérament, au besoin de la société, dont ils sont les facteurs pensants et agissants, en laissant à la postérité le soin de décider s'ils ont été ou non bien inspirés, et en se contentant d'avoir tout fait pour sortir de la banalité et de la répétition, sans tomber dans l'étrangeté ou le caprice dément.

Ceux qui parlent de créer un style sont coupables d'outrecuidance. Que les artistes, que les ouvriers d'art cherchent des formules, des décors nouveaux, rien de plus logique, rien de plus nécessaire; mais qu'ils le fassent avec une arrière-pensée d'établir une tradition, cela serait la stérilisation de l'art, parce que, croyant avoir trouvé ce style, ils s'y cristalliseraient. Et il faut au contraire que les ouvriers d'art aillent toujours de l'avant. C'est au public qu'il appartient de leur donner un concours éclairé, dont ils sauront profiter.

Pour cela, il faut repousser toute mode exotique. Il faut répudier toute habitude de reconstitution de nos styles passés, parce que l'imitation paralyse l'initiative des créateurs; il faut demander à la nature, directement, comme l'ont fait les peintres admirables de l'école de 1830, un champ d'inspiration

toujours renouvelé, et il faut surtout ne se soucier de la forme et du décor que dans l'individualité de l'objet, et non dans sa possibilité de servir de modèle. Le modèle, c'est la nature, c'est la pensée, c'est le génie, c'est la vie qui le fournit : il doit rester réalisable; lorsqu'il est réalisé, l'œuvre qui en procède n'est qu'une copie ou une contrefaçon.

Pour arriver à cette indépendance absolue dans l'invention, la connaissance approfondie de toutes les formes créées par le passé est indispensable. Le progrès n'est fait que de la somme des éducations accumulées, et l'ouvrier bien doué qui veut créer sûrement, doit se nourrir l'esprit de connaissances solides qui ne gêneront nullement son inspiration, mais seront pour son effort mieux qu'une garantie de succès, une garantie de conscience. Et là, encore, notre publication a sa mission tracée.

Enfin, s'il nous est permis de dire tout ce que nous avons vu dans la tâche que nous nous sommes imposée, nous avons pensé qu'en mettant dans les mains du public un instrument qui lui rendît facile l'étude de l'art décoratif, nous accomplissions un devoir social, parce que l'évolution de l'art décoratif est intimement liée à l'évolution sociale.

Dans une démocratie comme la nôtre, la connaissance de l'art n'appartient plus à une élite, ou du moins, si l'élite existe encore, elle est constituée d'éléments empruntés à tous les degrés de l'échelle sociale et réunis par la seule puissance de l'émotion artistique.

L'émotion artistique, c'est l'émotion sociale provoquée par l'artiste, en groupant autour de son œuvre la sympathie de tous, qui ne se connaissent pas et vibrent à l'unisson de son inspiration. Le progrès d'une civilisation agit impérieusement, c'est incontestable, sur l'évolution de l'art; mais l'art aussi remplit une mission considérable dans la pénétrabilité croissante des consciences, qui marque chaque progrès de la civilisation.

« Le but le plus haut de l'art, a dit mon regretté maître, le grand philosophe Guyau, est de produire une richesse artistique d'un caractère social. » L'émotion artistique est donc d'essence éminemment sociale; elle agrandit la vie individuelle et la fait se confondre avec la vie universelle, et

c'est la gloire éternelle de notre pays d'aider toujours à cette confusion, parce qu'il conserve, en dépit des secousses politiques et des orages menaçants de l'émancipation humaine, la source jamais tarie de l'inspiration et du génie.

Je m'en voudrais de ne pas remercier, à cette place, les collectionneurs qui sont venus à nous avec des documents si précieux, et surtout mon éditeur et ami, un des experts les mieux renseignés, un des connaisseurs les plus délicats d'aujourd'hui, dont la collaboration de tous les instants m'a été d'un concours si utile; ce m'est un devoir particulièrement agréable de rendre, à l'occasion de notre livre, un hommage public à son savoir inépuisable et à sa conscience qui ne sait pas fléchir.

L. Roger-Milès.

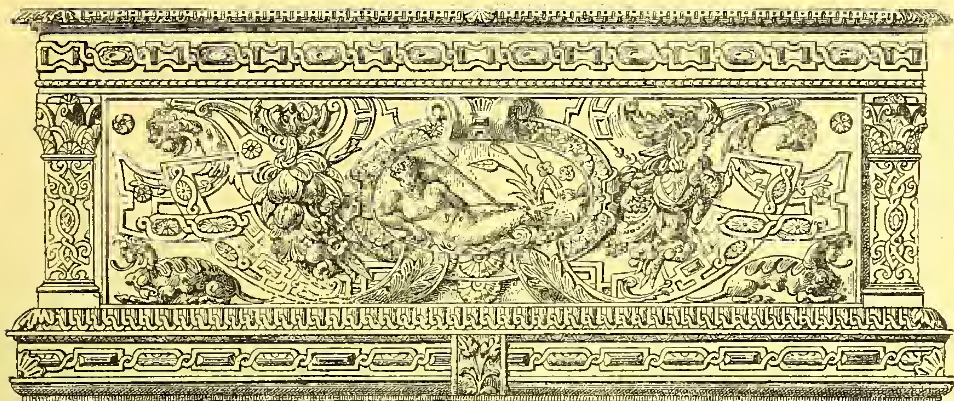


Fig. 2. — COFFRE EN NOYER (Renaissance.

CHAPITRE IER

Le Style. — Sa définition. — Sa constitution.

I

Le sens du mot « Style ».

La définition du style n'est pas aisée, parce qu'il n'est rien, à mon sens, de plus complexe et de plus sujet à discussion. Le mot, est-il besoin de le rappeler, vient du grec στιλος, du latin *stilus*, qui désignait un poinçon en métal, en ivoire ou en os, dont les anciens se servaient pour tracer, à la surface des tablettes de cire, les caractères d'écriture. Avec la pointe du style, on gravait les caractères; avec l'autre extrémité aplatie, on effaçait. Plus tard, on étendit le sens du mot, et par métonymie, on entendit par style, non pas l'écriture elle-même, mais la forme particulière de la pensée que traduisait l'écriture. De l'écrivain, le mot passa à l'artiste, et l'on parla du style de Phidias, de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Bernard Palissy, pour désigner le sentiment personnel communiqué par ces maîtres aux matières qu'ils animaient de leur génie; mais c'était là un sens concret du mot : il devait prêter à une autre extension.

En comparant les styles propres à chaque artiste, quelque différence qui les distinguât, on pouvait en dégager une manière qui servît d'expression au

beau absolu, et on parla alors d'un style par excellence, d'un style abstrait; on dit encore couramment : « Voici une œuvre qui a du style. » Il est vrai que la locution est fâcheuse et ne donne pas une idée plus exacte que cette autre locution très usitée dans le monde des amateurs : « Voici un beau casque; il est bien *de l'époque.* » Quelle époque? On ne le dit pas.

Pourtant cette variation dans le sens du mot style n'inclina guère du côté des beaux-arts qu'au début du siècle dernier. Jusque-là, et depuis la plus haute antiquité, les textes qui étendaient le sens du mot style ne l'appliquaient qu'aux écrivains. C'est la critique historique et les nécessités d'une analyse didactique plus subtile qui amenèrent l'extension.

Si le style, ainsi que je le disais tout à l'heure, peut servir à l'expression du beau absolu, il peut servir aussi à désigner le caractère propre à des époques particulières, à des contrées différentes, à des artistes isolés. Et définir le style, en fixer les règles d'évolution, en déterminer les caractères, c'est enseigner l'histoire de l'art tout entière, c'est rechercher les principes d'après lesquels on peut établir le rapport entre des œuvres anonymes et d'autres œuvres d'un même temps, d'une même contrée, d'un même artiste.

Le style, si je puis m'exprimer ainsi, est donc, en dehors des artistes créateurs, un instrument, un moyen de classification, découvert dans un ensemble d'œuvres, par les historiens ou les critiques, pour analyser les caractères d'art et en déterminer la filiation; c'est une tradition formée d'éléments assimilables, qui se continue pendant un temps limité, dans certaines conditions précises de sentiment et de mouvement.

II

Des conditions du travail, comme élément constitutif du Style.

Sans remonter à l'antiquité, qui nous a laissé mieux qu'un héritage somptueux, une grande leçon d'esthétique et d'harmonie esthétique, si nous tournons nos regards vers le moyen âge, nous constatons que l'art, sous quelque forme qu'il se présente, à quelque matière qu'il serve de moyen d'expression, est toujours décoratif. Son effet tend à un but utile, toujours déterminé, et le concept et l'exécution ne visent qu'à atteindre ce but. L'architecte a élevé sa construction, mais dans l'achèvement de cette construction, le sculpteur, le peintre, le menuisier-huchier, le peintre-verrier, l'armurier, le tapissier, le céramiste, ont chacun un rôle à jouer, une mission à remplir, mission qui consiste à apporter à l'ensemble le concours obéissant de sa

spécialité. On ne peut dire si l'édifice a été élevé pour le décor dont on l'enrichit, ou si le décor n'est qu'accessoire dans le plan primitif de l'édifice; tout se tient, tout participe à la réalisation parfaite d'une même inspiration, d'un même effort, cent fois multiplié par une habitude de discipline où l'individualisme disparaît nécessairement.

En ces temps lointains, l'artiste ne se préoccupe pas de créer un morceau, en se disant que ce morceau isolé peut suffire à fonder sa renommée; le peintre voit les surfaces qu'il doit décorer; le céramiste et l'orfèvre songent au buffet d'apparat auquel sont destinés spécialement son plat creux et son aiguière; le huchier qui sculpte les panneaux d'un banc à coffre, et le chapiteau d'une cathèdre, ne demande qu'à être apprécié dans le décor de la pièce où iront ses meubles, sans qu'on s'arrête au détail même de ses meubles.

Mais en ces époques lointaines, l'apprentissage est long : il a sa sanction et ses prérogatives dans l'attribution de la maîtrise, qui ne s'obtient qu'avec une œuvre parfaite. La corporation, dans chaque corps de métier, a la sauvegarde et la dignité du travail. Et lorsque nous feuilletons les livres de métiers et les recueils de lettres patentes d'autrefois, nous nous apercevons qu'on savait triompher des concurrences étrangères; qu'on savait repousser les influences qui eussent semblé déloyales; et l'on se demande vraiment si les entraves professionnelles que nous repousserions aujourd'hui au nom de cette fameuse liberté, connue plus par son titre que par ses effets, l'on se demande si ces entraves n'étaient pas indispensables pour la défense morale de l'ouvrier et pour le respect de son œuvre.

Les individus s'effacent, je le répète; mais il semble qu'une seule personnalité a veillé à l'art de tout le moyen âge. L'artiste anonyme apporte son invention dans un ensemble dont il respecte l'ordre déterminé. Son caprice, sur le clavier où d'autres ont joué avant lui, s'exerce à des thèmes variés; c'est un champ d'une immense diversité, où l'imagination peut se donner libre cours; mais le champ a des limites cependant, et l'imagination doit quand même y demeurer enfermée. De là, dans toutes les œuvres d'une même époque, une réflexion qui surgit en notre esprit de l'examen d'ensemble, une constatation générale qui embrasse tout un cycle d'objets dans une période fixe, une loi dominante qui apparaît nettement à distance comme l'élément de conservation de tous les caractères : c'est cela qui constitue le style. Plus tard, l'artiste veut que son nom demeure attaché à son œuvre; il considère son art en sa fonction isolée, en dehors du rôle qui lui est dévolu dans l'organisme complet qui s'appelle l'Art tout court. En un mot, il s'individualise, et comme l'exemple qu'il donne est rapidement suivi, il se

forme de suite deux classes d'artistes ; ceux qui font de l'art de morceau, de l'art pur, sans pensée objective de destination, et ceux pour qui l'art n'est plus qu'un métier, et la chose décorative qu'un moyen d'industrie. Par là s'explique la sorte d'hiérarchie qui s'intalle dans les arts, dès le début de la Renaissance, et qui ira s'imposant de plus en plus pendant deux siècles et demi, accentuant, non sans une apparente raison, la fierté des purs esthètes, et leur dédain pour les praticiens du décor.

Ceux-ci, en effet, sollicités à une production qui ne se traduit pour eux, quant à leur habileté de main-d'œuvre, que par le chiffre plus ou moins fort de l'échange, sans la plus petite parcelle de gloire, ne se donnent plus la peine d'innover, en suivant une voie d'inspiration de race, une voie de tradition nationale. Obéissant à toutes les fluctuations de la mode, sans souci de ce que la mode peut avoir de mauvais ou de bon, ils accueillent toutes les influences, d'où qu'elles viennent, suppriment tout effort d'invention et se contentent de faire ce qu'ils appellent d'un mot : l'art appliqué à l'industrie.

Heureusement que, pour arrêter le mouvement rapide de décadence, il se trouve de temps en temps un Bernard Palissy, un Benvenuto Cellini, un Du Cerceau, un Marot, un Berain, un Boulle et, plus tard, un Meissonnier, un Germain, pour créer, par le dessin ou par l'objet, des chefs-d'œuvre qui serviront de modèle, et fourniront matière à l'imitation — j'allais dire à la contrefaçon. Ces hommes-là, ces maîtres dont le génie atteint une incomparable splendeur, exercent sur leur temps une impression irrésistible : ils sont le point de départ d'une impulsion nouvelle donnée à l'art appliqué.

Pendant longtemps, on les retrouve ; on retrouve les principes par eux énoncés dans toute la production d'une époque : et l'habitude de cette évocation d'une manière, habitude dont on peut marquer le commencement et la déchéance, cela encore constitue le style.

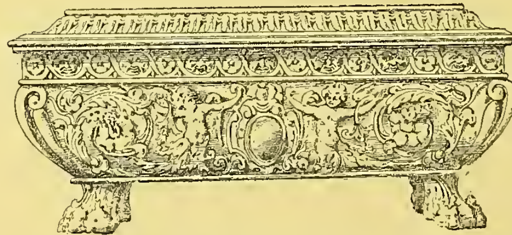


Fig. 3. — CASSONE ITALIEN (Renaissance).

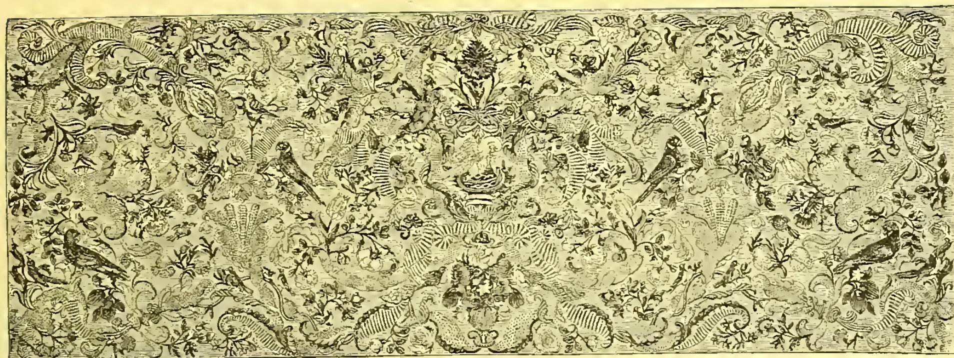


Fig. 4. — PANNEAU EN SATIN CRÈME (Renaissance.)
(Travail Florentin.)

CHAPITRE II

Les Styles : Caractères d'expressions. Étude synthétique des caractères. — Connaissance historique et perceptions sensibles.

I

Les Caractères et la Sensibilité.

A. LES CARACTÈRES RÉVÉLÉS PAR LA PERCEPTION SENSIBLE

Quand on veut étudier les caractères des styles, en dehors de toutes les légendes énoncées et de toutes les notions historiques incomplètes, dont la masse du public se contente, par indifférence de goût, sinon par défaut d'aptitude, la première question qu'il faut se poser est celle-ci : Comment les caractères se révèlent-ils à nous, à l'examen d'un objet?

Ces caractères se révèlent à nous par la perception sensible, et aussi par l'état moral; et par état moral, il faut entendre celui qui se rapporte aux trois aptitudes de l'intelligence, du cœur et de la volonté; ainsi lorsqu'une peinture nous attendrit, lorsqu'un vase, par sa forme et sa matière, nous fait sourire et nous séduit, lorsqu'une symphonie de Beethoven ou un nocturne de Chopin nous donne de la mélancolie, nous nous apercevons qu'il y a un accord de sympathie entre notre perception sensible et notre état moral.

Nous allons donc étudier les caractères différents de ces perceptions sensibles, et de ces caractères naîtront les qualifications que notre état moral découvre dans les styles et leur fait attribuer.

B. DU RÔLE DE LA PERCEPTION TACTILE EN MATIÈRE D'ART DÉCORATIF

En matière d'art décoratif, nos perceptions sont tactiles et visuelles à la fois; et, suivant la nature du contact nécessaire à toute sensation, la percep-

tion tactile, d'après la distinction de Sully-Prudhomme, se subdivise en perception de résistance proprement dite; en perception impliquant sensation de résistance, et en perception n'impliquant pas sensation de résistance.

La sensation de résistance s'exerce lorsque nous touchons un objet : si nous le touchons un certain temps, l'impression ressentie développe notre perception et nous permet d'analyser cette impression. Je suppose que nous suivions de la main les courbes d'un vase : si notre main ne rencontre pas d'arêtes trop fortes, d'angle trop aigu, de ressauts trop brusques, la sensation nous sera agréable, et il se dégagera en notre esprit cette réflexion,



Fig. 5.
FORME GRÈS DE COLOGNE

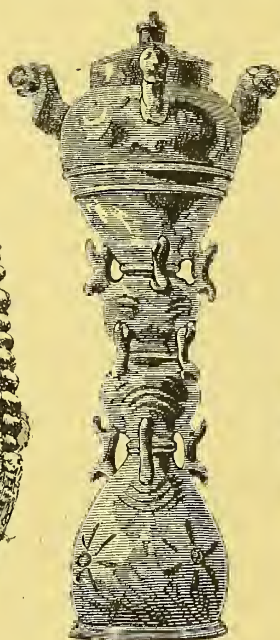


Fig. 6.
FORME ÉTRUSQUE



Fig. 7.
FORME GRECQUE

que le vase, en sa forme et en ses proportions, doit être agréable.

Pour les perceptions tactiles impliquant sensation de résistance, le tact doit recevoir une impression qui affecte d'autre manière notre sensibilité : par le velouté de la surface touchée, ou l'âpreté, ou la rugosité. Par exemple, si nous prenons un velours frappé du XVIe siècle, ou un velours à broderie du XVe, la sensation de velouté n'est pas la même, non plus que pour les soies du XVIIIe siècle et les satins brochés de l'époque impériale. Est-ce à dire que la sensation de l'un de ces tissus sera agréable à l'exclusion des autres? Nullement, mais il y aura des nuances dans l'agrément du tact, et ces

nuances nous guideront dans la recherche des caractères qui distinguent les styles. Car, il faut bien s'entendre sur ce point, que les styles ne sont pas que des formules d'histoire, et n'émanent pas seulement des dates qui leur sont assignées : si on peut les reconnaître par comparaison en faisant un effort sur la mémoire, qui n'enregistre que des étiquettes, on est bien mieux armé pour les connaître par la sensibilité qui enregistre des sensations et qui les classe en perceptions diverses. Cela est évident surtout lorsque la perception



Fig. 8. — BAISER DE PAIX
(Émail de Limoges.)

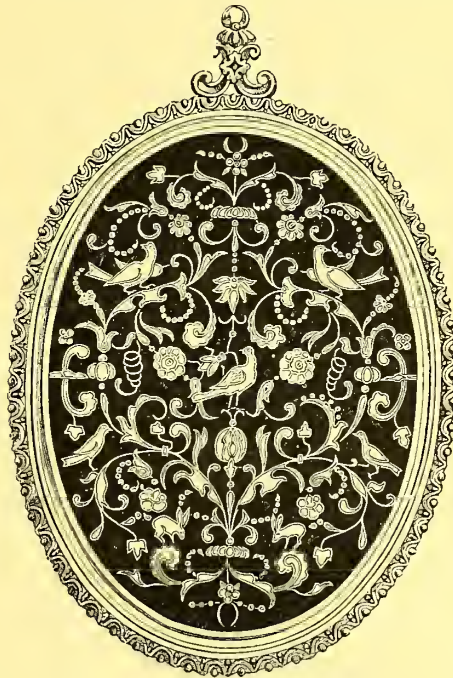


Fig. 9. — BOITE DE MIROIR
(Cristal émaillé.)

n'implique pas sensation de résistance, comme les perceptions de froid, de chaud, de douceur, de rudesse, de caresse, de sécheresse; vous pouvez en faire la preuve en comparant les sensations éveillées par les porcelaines et les faïences, les bronzes et les étains, les émaux de différentes natures (fig. 8 et 9) et les cloisonnés, le marbre et la pierre, les bois ouvrés et les marqueteries.

C. DU RÔLE DE LA PERCEPTION VISUELLE

Pour les sensations visuelles, vous avez deux catégories distinctes : la couleur et la figure, la couleur avec ses degrés d'intensité variés à l'infini

sous le jeu infini de la lumière, et la figure à laquelle notre esprit peut donner le mouvement, car vous êtes obligés d'admettre que le regard voyage sur la figure, de sorte que l'immobilité de celle-ci n'exclut pas de la vision les sensations attachées au mouvement. C'est même à cause de la distraction forcée de notre regard, qui à la fois reçoit une sensation réelle et une sensation mentale, que notre œil accepte les erreurs auxquelles le soumet le mouvement extérieur. Qu'est-ce que le kinétoscope, qu'est-ce que le cinématographe, sinon des appareils où toutes les erreurs de notre regard sont mises à profit mathématiquement, pour fournir une sensation de réalité à notre perception mentale? Et ce ne sont là que des exemples cueillis au hasard de l'actualité.

D. DE QUELQUES QUALIFICATIONS SYNTHÉTIQUES RÉVÉLÉES PAR LA PERCEPTION SENSIBLE

Eh bien! lorsque ces perceptions tactiles et visuelles s'exercent, elles nous révèlent des qualités dont les dénominations nous servent de moyen d'expression. Ce sont :

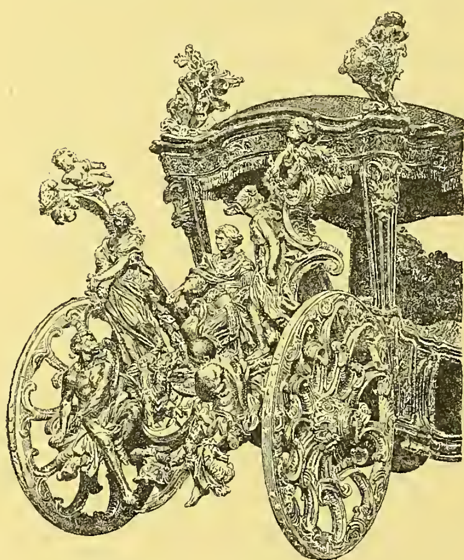


Fig. 10. — CAISSE DE CARROSSE (Époque de la Régence.)

Le joli, qui exclut les idées de grandeur et de puissance.

L'élégance, qui est la grâce sobre et simple, sérieuse par volonté et dégagée de toute spontanéité.

La distinction, qui est mieux encore que l'élégance; c'est l'exquis dans la simplicité (*fig.* 11).

La noblesse, qui épargne à l'œil les surprises brusques, et exprime avec une simplicité consciente des sentiments graves et reposés (*fig.* 12).

La majesté, qui est un degré de plus que la noblesse, et s'offre avec solennité.

Et la pompe, qui est de plusieurs degrés au-dessous de la noblesse, et masque les mesquineries de l'esprit sous le dehors majestueux des choses (*fig.* 10).

Il existe d'autres qualités encore, dont il ne s'agit pas de dresser ici

l'inventaire; mais le mécanisme de ce procédé d'étude est suffisamment exposé et ce n'est pas s'avancer à la légère que de dire qu'en relevant ces qualités, combinées ou isolées, sur les objets d'art décoratif et de curiosité, on doit être à même d'en caractériser le style, et par conséquent de les connaître.

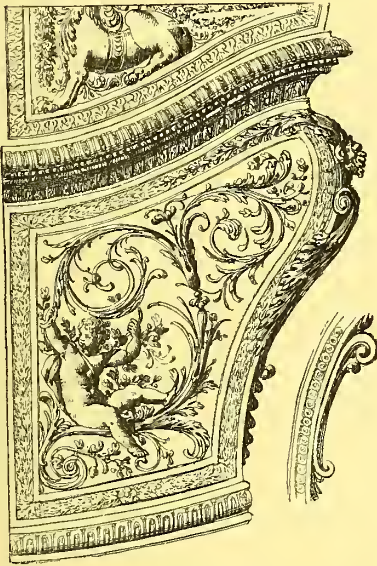


Fig. 11.

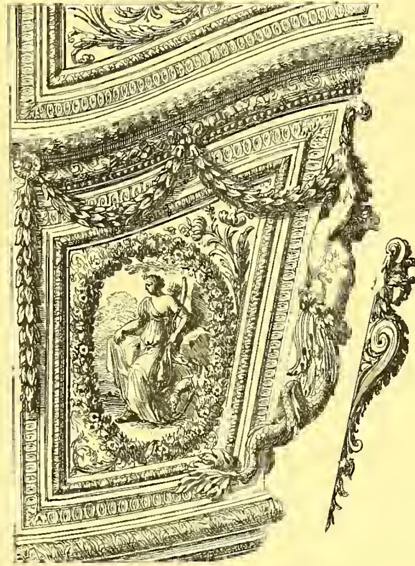


Fig. 12.

CAISSES DE CARROSSES (Époque de Louis XIV.)

II

L'Histoire en concours avec la perception sensible pour déterminer les Caractères des Styles.

Si l'on joint à l'analyse des perceptions sensibles le souvenir de l'évolution historique qui marque chaque époque, on doit se trouver en garde contre tous les errements et l'on peut, sans se perdre, pénétrer dans l'infini détail que chaque nature d'objet présente en chaque style : c'est ce souvenir, cette sorte d'étude synthétique dont nous allons essayer de déterminer la formule.

A. ÉPOQUE GALLO-ROMAINE

Pendant la période gallo-romaine, qui va de l'an 44 de J.-C. à l'an 330, il y a trois modifications de style : d'Auguste à Adrien et aux Antonins, l'art

présente la plus parfaite expression de l'art gallo-romain, qui n'est qu'une altération de l'art grec : l'élégance y confine parfois à la mièvrerie. Après cette expression, l'art emprunte au luxe asiatique, et les formes perdent de leur pureté; enfin, sous Constantin, il n'y a plus de tradition, il n'y a plus d'esthétique : l'inspiration se dégrade et l'on est menacé d'un retour à la barbarie.

B. ÉPOQUE LATINE

La période latine s'étend de 550 à 850. Jusqu'à Charlemagne, tout ce qui se fait, ou se transforme — car les anciennes constructions sont envahies par le Christianisme qui n'a plus à se cacher — est lourd, autant qu'on en peut juger par les témoins très rares de ces temps lointains; mais à l'époque de Charlemagne, l'art connaît de la grandeur et de l'élégance : les matières les plus diverses sont employées au décor des choses, pourvu qu'elles leur donnent l'aspect de la richesse; c'est alors que s'introduit en France une formule d'art romain modifié à Constantinople, naïf sans être simple, délicat sans être élégant, à la fois solennel et charmant, d'une primitivité qui semble un achèvement de civilisation : c'est la formule byzantine.

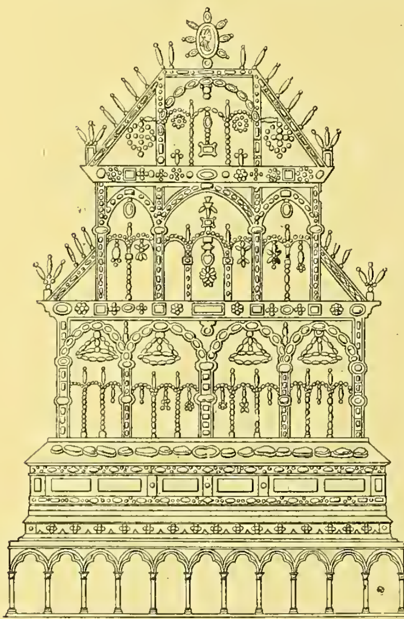


Fig. 13. — ORATOIRE DE CHARLEMAGNE EN OR ET PIERRERIES

C. ÉPOQUE ROMANE

Cette formule, entrant en concurrence avec la tradition latine, devait bientôt triompher d'elle et donner naissance à une interprétation nouvelle, l'interprétation *Romane*. Mais Charlemagne était mort; les invasions de barbares et de pillards s'étaient abattues sur le sol national; la misère s'était unie à la crédulité pour ruiner l'initiative du peuple et l'éloigner du travail. La peur de l'an 1000, marqué pour la fin du monde, avait achevé de semer l'épouvante, et l'époque qui va de 850 à 1005 ne mérite pas

d'être considérée comme une époque de transition : ce serait une époque de néant si, au fond des monastères, l'art ne conservait pas une curieuse et féconde activité, tout entière dépensée à l'ornement des livres et autres objets du culte.

Mais vers l'an 1003, la date terrible était passée sans que la prédiction s'accomplît : il y avait, d'un bout à l'autre du pays, un grand souffle de résur-

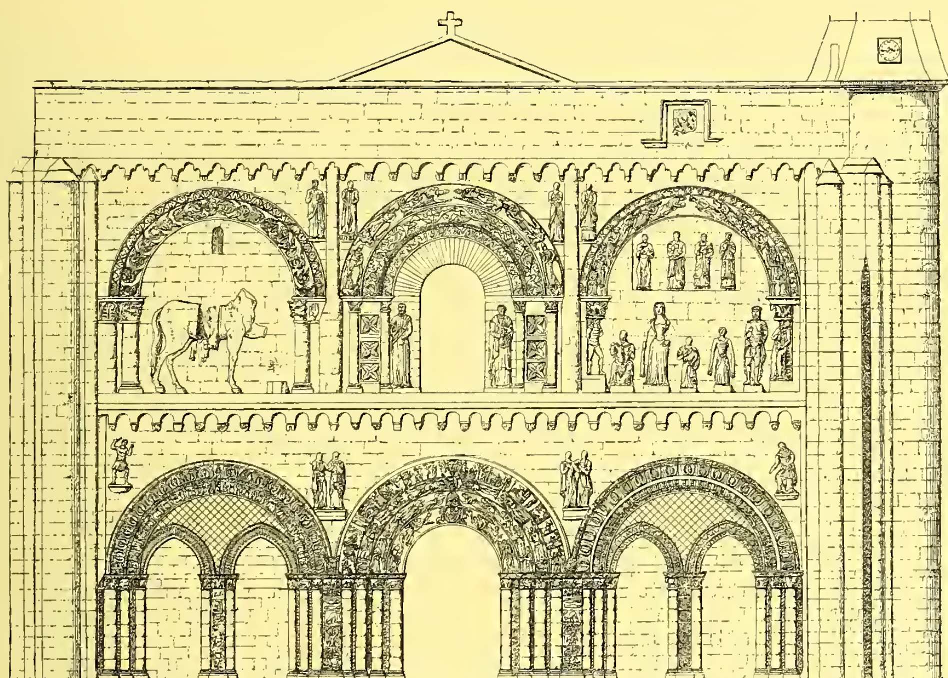


Fig. 14. — PORTAIL DE L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS, DE CIVRAY

rection ; partout la gratitude pieuse voulait élever des monuments, consacrer des ex-voto, offrir de riches souvenirs à ceux dont les prières avaient éloigné le cataclysme final. Le style byzantin apparut alors complètement associé à la formule nouvelle, ou tout au moins à la modification nouvelle de ses propres formes, au style *Roman* primordial. Cela dura cent cinquante ans.

D. ÉPOQUE OGIVALE

Vers le milieu du XII[e] siècle, on vit à côté de l'arc roman se placer l'arc ogival, qui changea la physionomie du style, le marqua d'un caprice gracieux et varié qui caractérise cette période de transition du style romano-ogival (fig. 14). Et voici qu'au XIII[e] siècle, le plein cintre disparaît : c'est l'ogive qui

triomphe, s'érigeant en système, marquant trois siècles de son élégance qui se prête à toutes les modifications, sans cesser jamais d'être distinguée : c'est l'âge ogival qui va de Louis XI à François Ier.

E. ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

Mais tandis que l'art ogival régnait en France, l'Italie, réfractaire à l'usage de l'ogive, manifestait par des chefs-d'œuvre son attachement ressus-

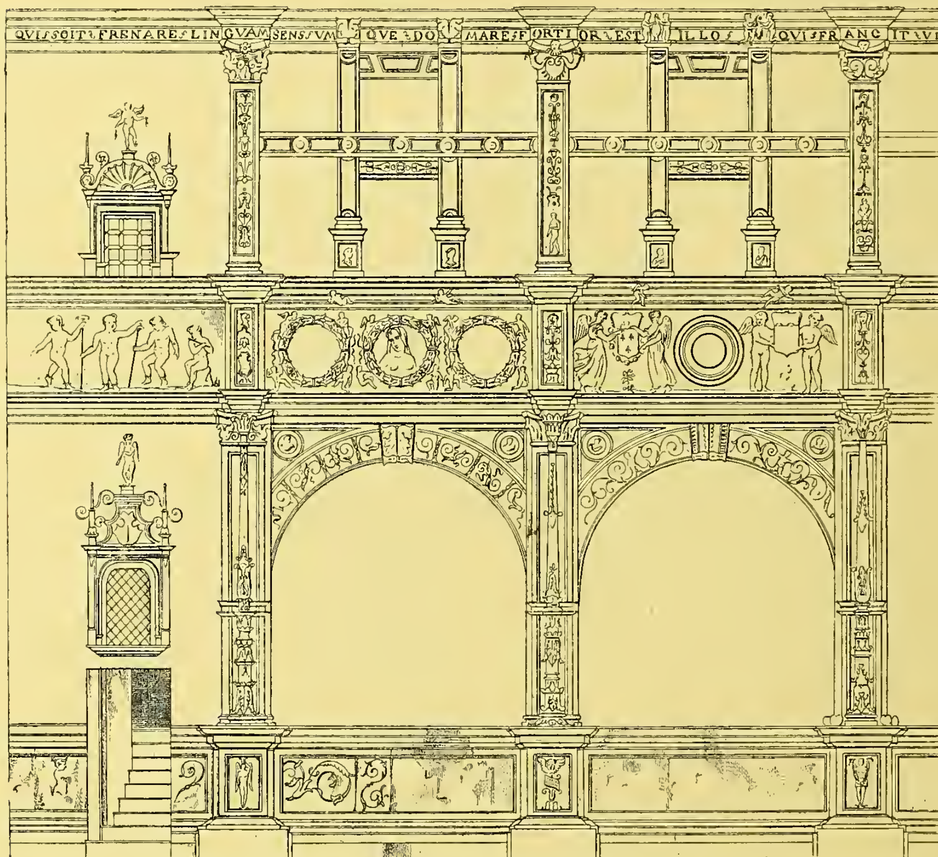


Fig. 15. — FAÇADE D'UNE MAISON BATIE A MORET SOUS FRANÇOIS Ier
(État avant son transfert et sa restauration sur le Cours-la-Reine, à Paris.)

cité à la tradition antique : dès le XIVe siècle la Renaissance avait accentué son mouvement à Rome, à Florence, à Venise, à Bologne, à Milan, à Turin ; et ce mouvement n'eut pas de peine à franchir les Alpes, à la suite des guerres d'Italie, de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier.

La Renaissance devint individuelle en France sous François Ier et Henri II. Il ne faut pas croire cependant que le style de la Renaissance est un ; il est le résultat d'une concurrence continue entre les influences venues du

dehors. Le siècle est inquiet; le style, qui est le reflet de ce siècle, marque ses inquiétudes par son instabilité et l'on ne peut compter moins de cinq styles très caractérisés, pendant cette époque que l'on nomme Renaissance, d'un mot qui est un peu bien une convention. Il y a le style de transition, à qui l'on doit le château de Gaillon; le style François Ier, exprimé dans la lanterne du château de Chambord, et dans les émaux de Limoges, des Pénicaud et des Limousin; le style Henri II, qui se vivifie sous l'action magique de Pierre Lescot, de Pierre Bontemps, de Jean Goujon et de Germain Pilon; le style des

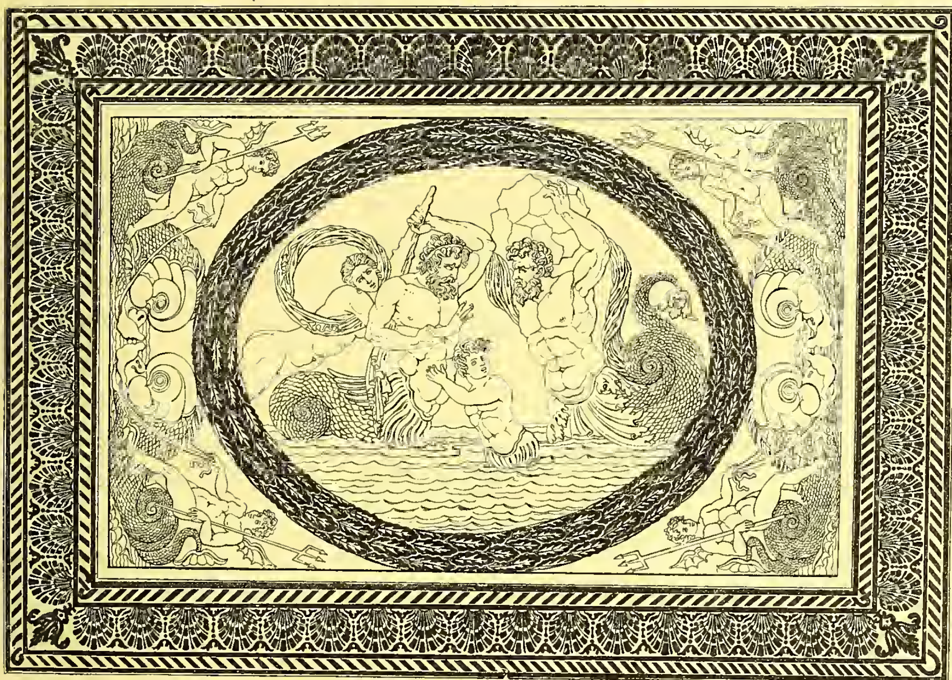


Fig. 16. — PAVÉ EN STUC DE L'ANCIEN HÔTEL DE SULLY, A PARIS (Fin du XVIe siècle.)

derniers Valois, François II et Henri III, que Catherine de Médicis détermine en s'inspirant surtout de la pensée de Primatice, de Niccolo dell' Abate, de Bronzino, style pompeux et théâtral, d'une richesse excessive, que des hommes de génie cependant, Jean Bulland et Bernard Palissy, sauvent d'une décadence probable. Enfin il y a le style de Henri IV, sévère, un peu massif, qui ramène l'art français à l'influence française et met fin à la Renaissance.

F. ÉPOQUE DE LOUIS XIII

Sous Louis XIII, l'austérité devient la règle et le style s'en ressent. La transformation de l'art de la fin du XVIe siècle avait marqué le dernier effort

original de l'architecture monumentale. Avec le XVIIe siècle, l'élan de quatre cents ans s'arrêta, et renonçant à tout caractère individuel, l'architecture, avec des préoccupations qu'il est permis de caractériser, se borna à une imitation de l'architecture antique dégénérée. Or, les autres arts décoratifs étaient trop intimement liés à l'évolution architecturale, pour que l'état de celle-ci n'eût pas un retentissement direct sur ceux-là, c'est ce qui se produisit : et la production se fût trouvée subitement paralysée en ses inventions, si chaque époque n'avait donné le jour à quelque génie capable, par la seule puissance de son inspiration, de s'imposer au goût public.

G. LE XVIIe, LE XVIIIe ET LE XIXe SIÈCLES

Cependant, on doit reconnaître qu'après Louis XIII, les styles peuvent encore être caractérisés : le style Louis XIV, plus noble qu'élégant, est encore mâle et sévère, avant d'être solennel ; le style Louis XV devient efféminé et capricieux; le style Louis XVI se calme, moralise et reconquiert une distinction depuis longtemps perdue. La Révolution demande à l'antiquité un enseignement. L'époque napoléonienne lui demande une expression héroïque qui flatte son orgueil et le glorifie; c'est le style pompeux. Enfin, sous la Restauration, c'est l'engourdissement de l'idée, c'est le recueillement inconscient, avant l'explosion du romantisme; puis l'époque se trouve trop rapprochée de nous pour que nous puissions juger les styles avec le désintéressement nécessaire de conscience et de passion.

Telles sont, très rapidement notées, les étiquettes que l'Histoire et l'analyse de nos perceptions sensibles nous permettent d'épingler sur les différents styles qui se sont succédé en France : nous allons maintenant chercher, sur les documents mêmes, quels sont les caractères particuliers qui ont pu donner lieu à la qualification de ces perceptions.

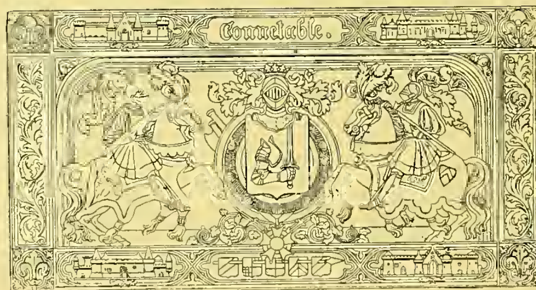


Fig. 17. — EXEMPLE DE DÉCORATION ROMANTIQUE

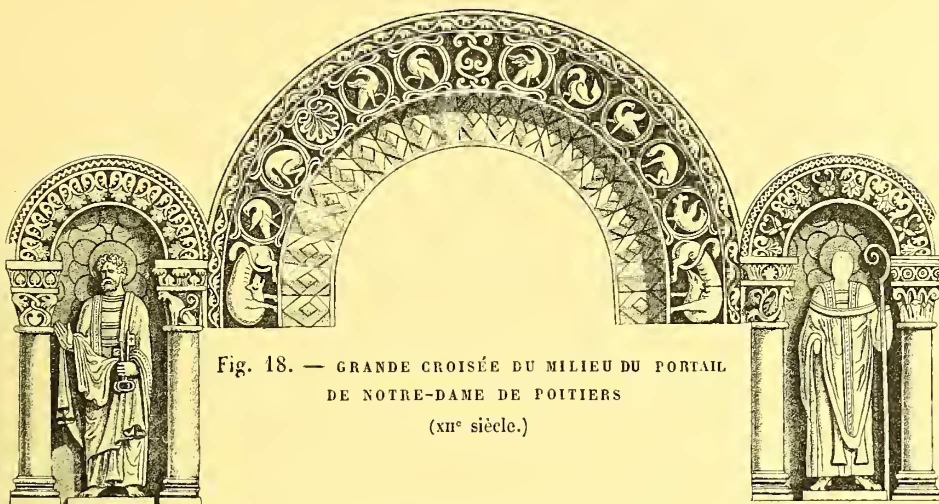


Fig. 18. — GRANDE CROISÉE DU MILIEU DU PORTAIL DE NOTRE-DAME DE POITIERS (XIIe siècle.)

CHAPITRE III

Style Roman.

I

Les Origines.

Après Charlemagne, ainsi que nous l'avons dit plus haut, les rois, singulièrement affaiblis, n'avaient pas su défendre le pays contre l'horreur des guerres civiles et les invasions des barbares, qui dévastaient les provinces. La misère et la peste avaient décimé la population, et la société vaincue s'était laissée peu à peu aller à l'abrutissement, laissant dans le plus complet abandon les arts et l'industrie. Les annales des IXe et Xe siècles nous éclairent sur cette époque de découragement : le désordre règne en maître, avec la confusion. On ne défend pas contre la ruine les derniers vestiges de la civilisation romaine : tous les yeux sont tournés vers un avenir que la superstition croit limité; toutes les pensées attendent avec fièvre le jugement dernier qui doit sonner à l'heure de la fin du monde prochaine; c'est tout juste si l'intérêt de la défense personnelle et la crainte de malheurs toujours attendus forcent les hommes à fortifier les châteaux.

Hugues Capet, en s'emparant du pouvoir, à la fin du Xe siècle, avait réagi contre tant de désespérance et avait préparé à ses successeurs l'œuvre de résurrection et la consolidation. Dès l'an 1003, de tous les côtés à la fois, par un prodigieux ressort d'activité, on construit, *novo œdificandi genere*, suivant l'expression de simplicité enthousiaste de Guillaume de Malesburg, chroniqueur contemporain. Ce mode nouveau de construire était le *Style roman*.

que M. Albert Lenoir définit en ces termes : « Cette architecture se forma des anciens principes romains et de nombreux emprunts faits à l'art byzantin, créé sur le Bosphore, sous le règne de Justinien, et déjà adopté à cette époque, non seulement dans tout l'empire d'Orient, mais même en Italie. »

La première Croisade (1090) ne pouvait qu'accroître le mouvement religieux : c'est par les Croisés que se répandirent naturellement les influences venues d'Orient. Le nombre des églises se multiplia avec une incroyable rapidité; les murailles étaient peintes à l'intérieur, et dès le XIe siècle, les fenêtres se garnissaient de verrières peintes, comme celles de Suger à Saint-Denis (XIIe siècle) pour ne citer que les plus célèbres.

Comme à ces époques, toute la production d'objets relève de l'architecture pour les formes décoratives qu'ils affectent, il nous semble nécessaire d'entrer ici dans quelques détails précis sur les formes et les ornements qui caractérisent le style roman.

II

L'Arc Roman et ses variétés.

On sait que l'arc roman est l'arc en plein cintre, formé d'un demi-cercle; il donne naissance à l'arcade dont la courbure se prolonge légèrement cintrée et à la voûte cintrée employées exclusivement par l'art chrétien jusqu'au milieu du XIIe siècle.

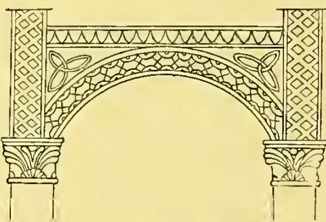


Fig. 19.

Mais à côté de cet arc, qui est typique, le style roman en employa d'autres :

L'arc surbaissé, qui est moindre que le demi-cercle (*fig.* 19).

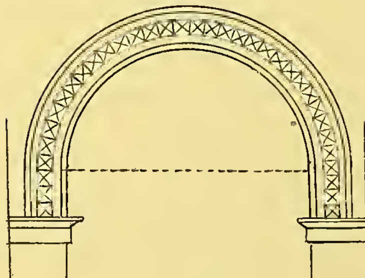
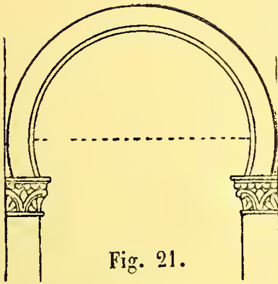


Fig. 20.

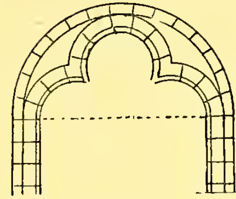
L'arc surhaussé, qui est formé d'un arc semi-circulaire, dont les côtés se prolongent parallèlement au-dessous du centre (*fig.* 20).

L'arc en fer à cheval ou outre-

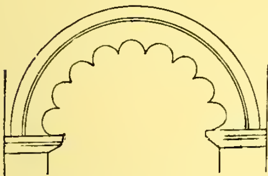
passé, dont la courbure se prolonge au delà du diamètre horizontal, et qui est une émanation de l'art d'Orient (*fig*. 21).


Fig. 21.

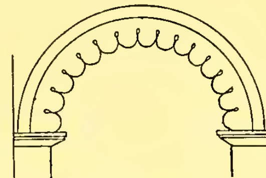
L'arc trilobé, celui dont l'intrados est découpé en trois segments de cercle, appelés *lobes* (*fig*. 22).


Fig. 22.

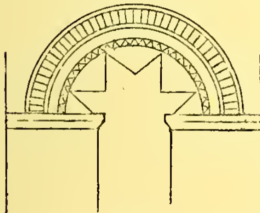
L'arc lobé, où l'intrados est découpé en plusieurs lobes arrondis (*fig*. 23).


Fig. 23.

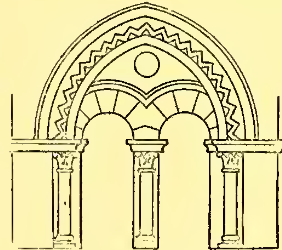
L'arc contre-lobé, où l'intrados est formé de lobes découpés en creux (*fig*. 24).


Fig. 24.

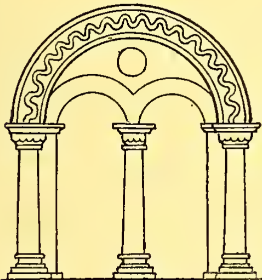
Le style roman a encore usé, mais en dehors de France, d'arcs découpés plus ou moins profondément en dents de scie aiguës, ou mousses, ou en zigzags (*fig*. 25).

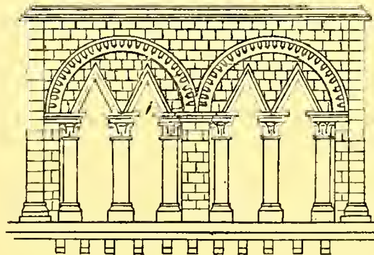

Fig. 25.

L'arc roman et l'arcade, qui en est issue, se prêtaient à un système élégant d'arcades entrelacées, et formant une ogive à leur intersection, ogive souvent percée de fenêtres aiguës.


Fig. 26.

Il y eut encore l'*arcade romane géminée* ou arcade double : elle était


Fig. 27.


Fig. 28.

formée de deux petites arcades appuyées sur une colonne placée au centre (*fig*. 26, 27 et 28), et inscrites dans une grande arcade, dont le tympan était

creusé et décoré d'un œil-de-bœuf (*fig.* 29), d'une rose (*fig.* 30), d'un trèfle (*fig.* 31) ou d'un quatre-feuilles (*fig.* 32).

Lorsque l'arcade est *aveugle*, elle porte le nom spécial d'*arcature* (*fig.* 33). Lorsque le tympan est décoré d'une rose, les meneaux de cette rose sont toujours rayonnants.

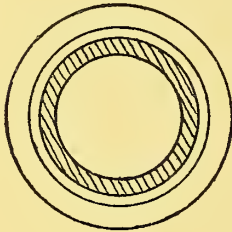


Fig. 29.

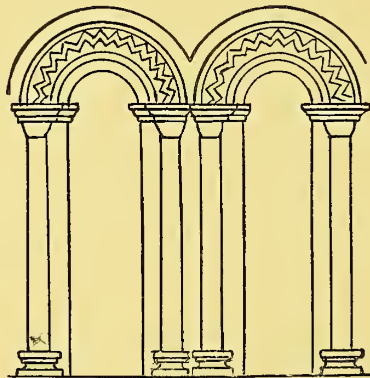


Fig. 33.

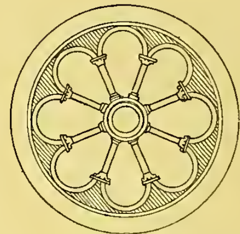


Fig. 30.

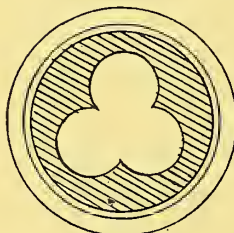


Fig. 31.

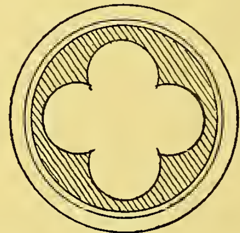


Fig. 32.

III

Les éléments de perception.

A. LES MOULURES

Dans toute œuvre où se trouvent des éléments architectoniques, on rencontre des moulures, qu'il s'agisse d'une église ou d'un reliquaire, ou d'un coffret, ou d'un dressoir. Il n'est donc pas inutile que nous nous arrêtions à leur diversité, et que nous en dressions un rapide inventaire, non que ces moulures, ces ornements en creux ou en relief puissent servir à caractériser un style, mais parce que la façon dont elles sont combinées peut déterminer des caractères propres.

Voici, très sommairement, la liste des moulures que nous rencontrerons à l'époque romane, aussi bien qu'à l'époque ogivale et à l'époque de la Renaissance. Il y a d'abord, relevées dans l'art antique, et spécialement

employées par l'art roman : les moulures *droites*, les moulures *courbes* et les moulures *composées*, qui comprennent chacune les distinctions suivantes :

Moulures droites. — Le *filet*, *bandelette* ou *listel* : petite moulure en relief, au profil carré (*fig.* 34).

Le *bandeau* ou *plate-bande* : filet d'une grande largeur, si on le compare à son peu de saillie (*fig.* 35).

Le *larmier* : filet de grande largeur et de grande saillie (*fig.* 36).

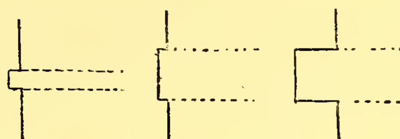


Fig. 34. Fig. 35. Fig. 36.

Moulures courbes. — Le *quart de rond* ou *échine* : saillie convexe, formée d'un quart de cylindre (*fig.* 37).

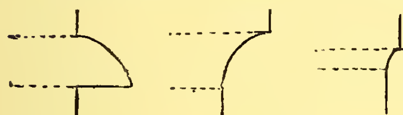


Fig. 37. Fig. 38. Fig. 39.

Le *cavet* : le contraire du précédent, saillie concave, formée d'un quart de cylindre creux (*fig.* 38).

Le *congé* : un petit cavet (*fig.* 39).

Le *tore* ou *boudin* : une saillie convexe, formée d'un demi-cylindre (*fig.* 40).

La *baguette* : qui n'est qu'un petit tore (*fig.* 41).

La *gorge* : une saillie concave, formée d'un demi-cylindre en creux (*fig.* 42).

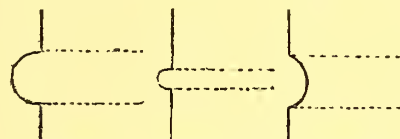


Fig. 40. Fig. 41. Fig. 42.

Moulures composées. — Le *talon* : moulure à la fois convexe et concave, elle est formée d'un *quart de rond* et d'un *cavet* (*fig.* 43).



Fig. 43. Fig. 44.

La *doucine* : le contraire du *talon*, formée d'un *cavet* et d'un *quart de rond*, placés en sens inverse (*fig.* 44).

La *scotie* : gorge qui a ceci de particulier, que le profil est décrit de deux centres sur une même horizontale (*fig.* 45).

Le *tore corrompu* ou *bravette* : le contraire de la moulure précédente, une moulure convexe, dont le profil également est décrit de deux centres (*fig.* 46).

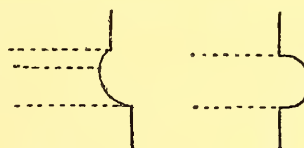


Fig. 45. Fig. 46.

Les autres moulures que nous rencontrerons jusqu'au XVI[e] siècle sont les *chanfreins* (surfaces obtenues en abattant les arêtes d'une saillie

rectangulaire) : chanfrein ordinaire, chanfrein renversé, chanfrein double. Les *anglets* ou rainures, qui peuvent affecter une grande variété de formes : anglet carré, à chanfrein, à chanfrein renversé, à chanfrein double, à cavet



Fig. 47. Fig. 48. Fig. 49. Fig. 50. Fig. 51. Fig. 52. Fig. 53. Fig. 54. Fig. 55.

ordinaire, à cavet renversé, à double cavet, trapéziforme, trapéziforme rectangulaire, etc. (*fig.* 47 à 55).

Enfin, les moulures curvilignes peuvent affecter elles-mêmes une infinité de caprices (*fig.* 56 à 60), tels que le *tore elliptique*, le *tore elliptique plat*,

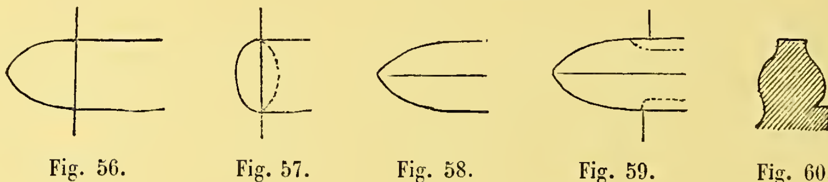


Fig. 56. Fig. 57. Fig. 58. Fig. 59. Fig. 60.

le *tore ogive*, le *tore lancéolé*, le *tore en soufflet*, etc. Ces dernières moulures appartiennent spécialement à l'époque ogivale que nous étudierons bientôt.

B. QUELQUES MOULURES SPÉCIALES AU STYLE ROMAN

Pour revenir aux moulures spécialement romanes, nous signalerons une série d'ornements, plutôt que moulures, qui décorent les archivoltes et se distinguent surtout par leur face, ce sont :

Les *étoiles* et les *torsades* (*fig.* 61) ; les *chevrons*, *zigzags* et *tores brisés*, bordés, simples et doubles ; les *chevrons contre-chevronnés*, etc. ; les *frettes crénelées triangulaires* (*fig.* 62) ; les *pointes de diamants* ; les *frettes crénelées rectangulaires* ; les *têtes de clous* ; les *méandres*, ou grecques ; le *câble* ou tore tordu ; les *losanges enchaînés* ; les *chevrons ornés de fleurons et de têtes* ; les *chevrons enlacés*, ornés de pointes de diamants et de fleurons ; les *pointes de diamants encadrées*, les *bandelettes enlacées*, les *bandelettes en arcature*, les *billettes* ou tores rompus, les *nébules* ou tores ondulés, les *damiers*

(*fig.* 64), les moulures prismatiques romanes ou *billettes carrées* (*fig.* 65), qu'on ne doit pas confondre avec celles du style ogival tertiaire.

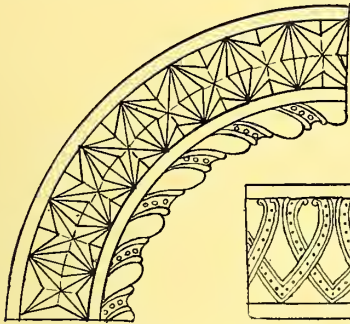


Fig. 61.

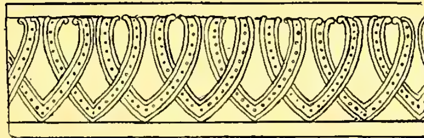


Fig. 63.

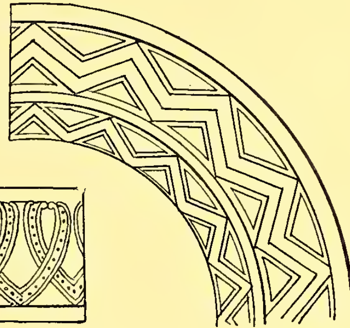


Fig. 62.

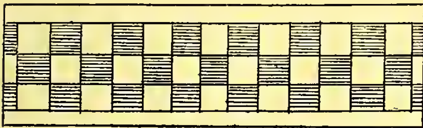


Fig. 64.

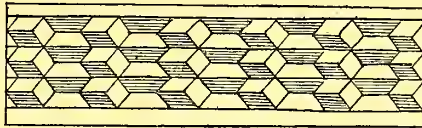


Fig. 65.

IV

Les caractères appliqués.

A. SCULPTURE ET GLYPTIQUE

A côté de ces caractères généraux que nous rencontrons dans tout ce qui émane de l'art roman, il en est quelques autres qui sont nés spécialement de certaines matières ouvrées, de certaines classes d'objets ; ce sont ces caractères spéciaux que nous devons signaler.

Les tombeaux et les sarcophages, qui servaient d'autels dans les premières basiliques chrétiennes, nous permettent d'étudier la sculpture : les sujets s'y répètent, sans souci de se renouveler : c'est le bon Pasteur, c'est Daniel dans la fosse aux lions, c'est Jésus-Christ dans un rayonnement. Au XIe siècle, la ligne n'a pas de noblesse ; les figures sont courtes et rondes ; dans la seconde période, qui emprunte davantage à l'inspiration byzantine, les figures s'allongent, la ligne s'affine, les draperies s'arrangent en plis parallèles ; la perspective est encore absente pour les pieds et les genoux ; l'expression physionomique également se modifie : les sourcils s'accentuent en une large courbe, les yeux sont grands et saillants, fendus et relevés aux extrémités ; cette formule est signalée en sculpture, jusqu'au XIIIe siècle, que marqua une véritable renaissance en cet art. Les matières employées étaient,

pour la sculpture proprement dite : la pierre, le marbre, le bronze et le bois ; et pour la sculpture ornementale, le fer et les métaux précieux.

Il y a une formule d'art dérivée de la sculpture qui a laissé, à l'époque romaine, quelques traces d'une culture barbare : la glyptique, ou l'art de graver les pierres dures ; lorsque la gravure est en creux, on l'appelle *entaille* ; lorsqu'elle est en relief, on l'appelle *camée*.

Les Grecs et les Romains ont laissé des chefs-d'œuvre en matière de glyptique, chefs-d'œuvre dont une certaine quantité est parvenue jusqu'à nous. Au IVe siècle, il y eut même ce fait curieux que les églises chrétiennes

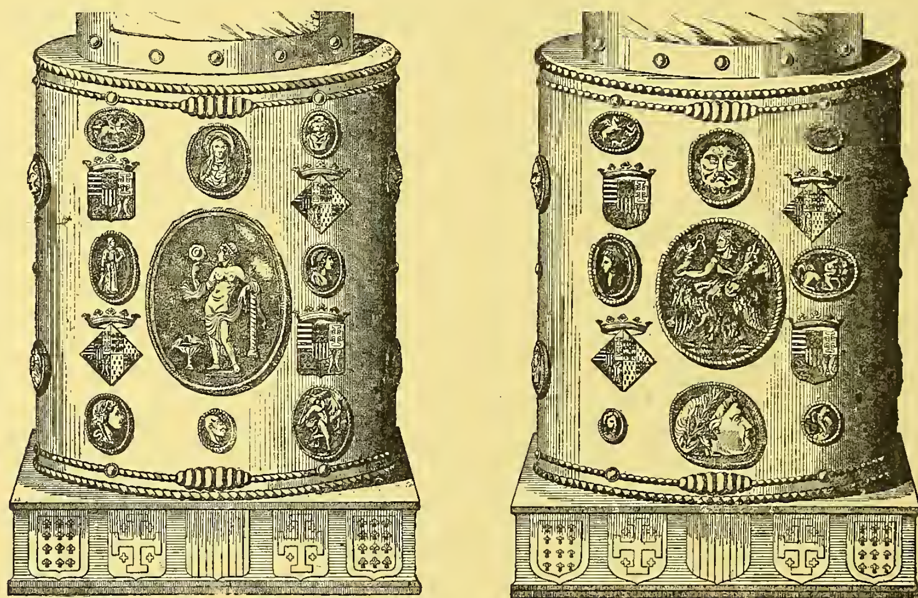


Fig. 66-67. — RELIQUAIRES ORNÉS DE CAMÉES ANTIQUES

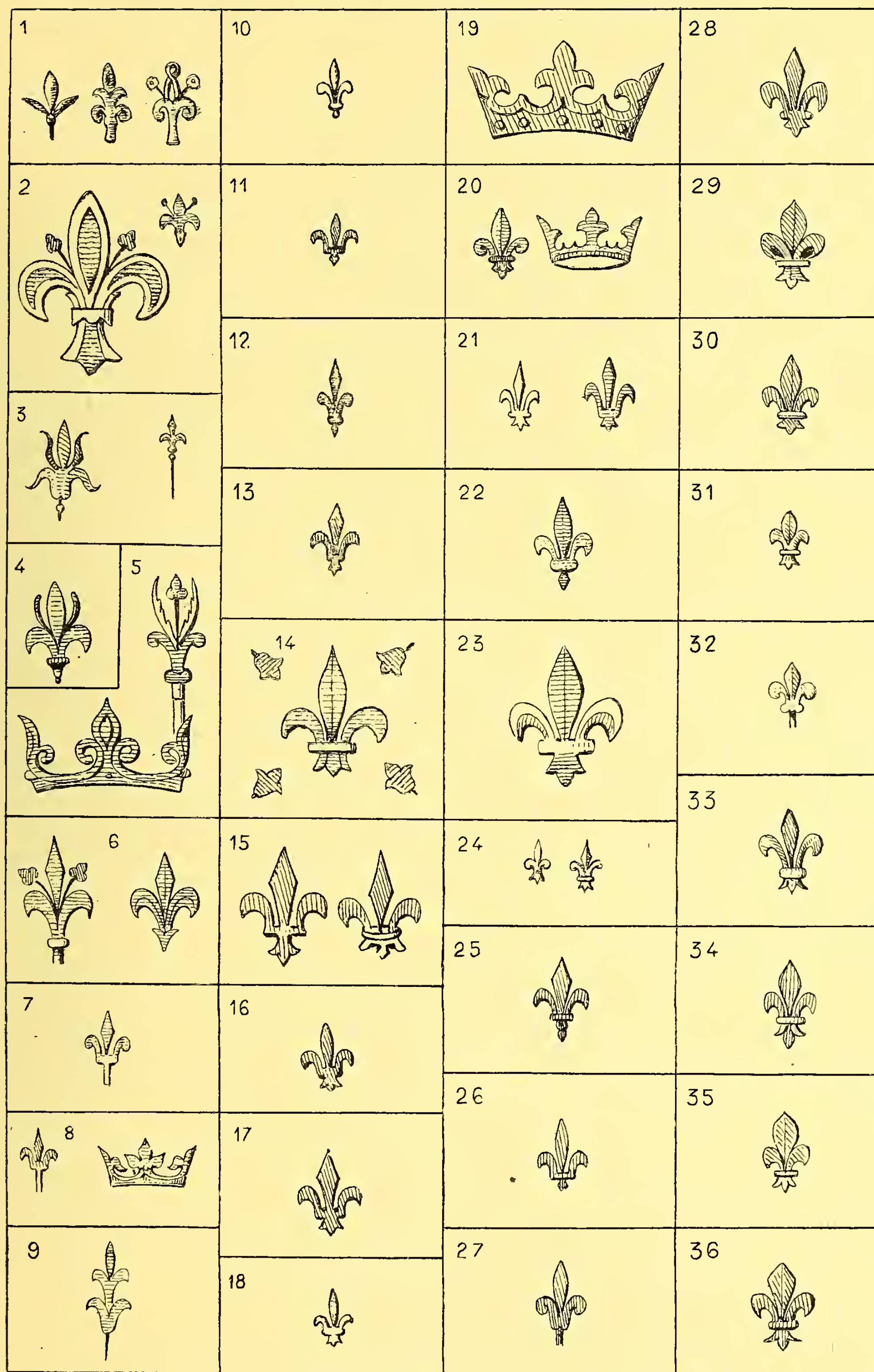
qui en possédaient n'hésitaient pas à débaptiser leur figuration profane, pour leur attribuer une représentation sacrée : c'est ainsi que longtemps deux très belles agates, qui représentaient l'apothéose d'Auguste et Jupiter, furent longtemps considérées comme figurant le triomphe de Joseph et saint Jean.

B LA FLEUR DE LIS STYLISÉE EN GLYPTIQUE

Au XIIe siècle, la glyptique et l'art des monnaies étaient sortis de la barbarie, et il existe de belles pièces qu'on peut faire remonter à cette époque.

Il nous paraît intéressant d'insister tout spécialement ici sur la glyptique, parce que son œuvre à travers les siècles nous a mis souvent en mains des éléments de classification et des documents précieux sur les caractères des

La Fleur de lis stylisée en glyptique.



Fleurs de lis reproduites d'après les sceaux des Rois de France.

styles. C'est ainsi, pour ne citer qu'un exemple, qu'en consultant les sceaux des rois de France, dont la collection est complète, nous suivons les modifications qu'a subies, au cours de chaque âge, la fleur de lis. Il y a là tout un système de stylisation où chaque caractère différent est expliqué par une date et, par conséquent, sert de contrôle à un style correspondant : nous nous sommes fait un devoir de relever sur les sceaux des rois de France ces différentes formules de la fleur symbolique, et l'intérêt que présente cette réunion* dit assez combien il serait utile de collectionner, en de pareils tableaux, les objets soumis à l'évolution stylisante.

Le lis, on le sait, est une plante bulbeuse, dont la fleur blanche a six folioles; en matière d'armoirie, le lis était la fleur des rois de France, dont l'écu était d'azur à trois fleurs de lis d'or. Ces lis ne ressemblent en rien à la fleur de lis véritable : ils sont une synthèse de la fleur, et Voltaire, avec esprit, veut y voir un bout de hallebarde; en dépit de Voltaire, il faut admettre que c'est bien la fleur qui est symbolisée sur l'écu royal, avec cette remarque toutefois, que les fleurs de lis qui étaient sans nombre à l'origine, dans l'écu des rois de France, furent réduites à trois à dater de Charles V. On donne à ce nombre de trois une explication religieuse, les trois fleurs rappelant les trois personnes de la Trinité sainte. Il y a, soit dit en passant, une autre opinion qui voudrait voir dans le mot *lis*, une corruption du mot celtique *li*, souverain, roi, et dans l'expression fleur de *lis*, la fleur des *rois* : cela permettrait de ne pas reconnaître à l'origine, dans cette fleur, une stylisation des lis des jar-

* Pour la commodité de l'étude, voici l'indication des sceaux auxquels sont empruntées les figurations de notre planche.

Fleurs de lis tirées des sceaux des rois de France

1. De Louis VII et de sa femme. 1137.
2. Philippe Auguste. 1180.
3. Louis VIII. 1223.
4. Louis IX. 1226.
5. Son sceau pendant la croisade. — Ressemblance avec la couronne égyptienne.
6. Philippe III. 1271.
7. Philippe IV. 1285.
8. Louis X. 1314.
9. Philippe V. 1316.
10. Charles IV. 1322.
11. Philippe VI. 1328.
12. Edouard III d'Angleterre, comme roi de France. 1337.
13. Jean II. 1350
14. Charles V. 1364.
15. Charles VI. 1380.
16. Henri VI d'Angleterre et de France. 1422.
17. Charles VII. 1422.
18. Louis XI. 1461.
19. Charles VIII. 1483.
20. Louis XII. 1498.
21. François I. 1515.
22. Henri II. 1547.
23. Catherine de Médicis. 1560.
24. François II et Marie Stuart. 1559.
25. Charles IX. 1560.
26. Henri III. 1574.
27. Charles X, cardinal de Bourbon. 1590.
28. Henri IV. 1589.
29. Louis XIII. 1610.
30. Louis XIV. 1643.
31. Louis XV. 1715.
32. Louis XVI. 1774.
33. Louis XVIII. 1814
34. Id. 1815.
35. Charles X. 1824.
36. Louis-Philippe. 1830.

dins ou de Florence, mais une évocation du lotus des Égyptiens. Quoi qu'il en soit, on remarquera avec quel caprice étonnant les folioles s'arrondissent ou s'épointent, s'allongent ou se resserrent, et si l'on compare ces modifications avec celles accomplies aux époques concordantes dans les autres objets de la production décorative, on ne sera pas peu surpris de constater que la mode avait eu une influence marquée sur ce signe, qui, de prime abord, eût semblé devoir lui échapper.

C. CÉRAMIQUE, ORFÈVRERIE, NIELLURE, TISSUS, ÉMAUX

Mais revenons aux caractères particuliers du style roman. La céramique se bornait à des poteries industrielles, utiles et grossières; c'étaient des coupes d'argile, avec vernis vitrifiés, et des carreaux de terre cuite à couvertes d'émail, dont on usait pour paver les églises et les demeures des riches. L'orfèvrerie, au contraire, jouissait d'un certain éclat. Dès une époque lointaine, le Midi s'y était adonné avec succès. Clotaire II et Dagobert avaient eu comme orfèvre saint Éloy, de légendaire mémoire, aidé de Thillo. Mais en dehors de l'orfèvrerie civile, l'orfèvrerie religieuse avait été surtout favorisée par le culte des reliques, qui, après Charlemagne, avait dégénéré en superstition aveugle. Le IXe siècle vit donc créer une infinité de candélabres d'autel, de croix ciselées et enrichies de pierreries, de dyptiques pour couvrir les évangéliaires, de lampes d'or et d'argent, de châsses et de reliquaires, dont la richesse n'était pas sans emprunter à l'inspiration



Fig. 68.—MOSAÏQUE DU CATHOLICON DE VATOPOLI (Mont Athos)*

* Le Mont Athos, que les peuples du rite grec appellent la *Montagne Sainte*, a été sinon le berceau, tout au moins le refuge des traditions byzantines. Du Xe au XIe siècle, la vie monastique s'y tait développée; et sous l'impulsion de Paul le Xéropotamite et d'Athanase, s'organisa une véritable

byzantine. Au xe siècle, le pillage des Normands arrêta l'essor de cette production, qui ne fut reprise qu'au xie siècle, à l'époque où un moine célèbre, Théophile, enseigna la technique de l'orfèvrerie en un ouvrage où tout le xiie siècle s'instruisit. Il est bon de remarquer que, du xie au xiie siècle, les orfèvres, qui tous étaient des religieux, ne semblent pas avoir eu de préoccupations esthétiques : pourvu que l'aspect fût riche, ils se tenaient pour satisfaits, d'autant plus que tout le prix de leur œuvre était représenté par la valeur des métaux précieux employés, métaux qui étaient rares, et que des ordonnances royales réclamaient pour la fabrication gênée des monnaies.



Fig. 69. — COUVERTURE D'ÉVANGÉLIAIRE ORFÈVRERIE DU XIIe SIÈCLE
(Exécutée par le Frère Hugo d'Oignies.)

Après la première croisade, les croisés qui étaient de retour se firent un devoir de faire de magnifiques dons aux églises; l'orfèvrerie, dont la production excédait alors le travail des monastères, passa aux mains des bourgeois, et l'on vit se former la sixième corporation des métiers marchands de Paris, avec les orfèvres, joailliers, bijoutiers, metteurs en œuvre et batteurs d'or et d'argent, qui n'obtinrent, d'ailleurs, leurs armoiries qu'au xiiie siècle.

A côté de l'orfèvrerie, il faut placer la gravure-niellure sur métaux, qui fut très employée jusqu'au xiiie siècle pour la décoration des calices, des reliquaires, des couvertures d'évangéliaires, etc.

Le procédé consistait en ceci : sur un fond d'or ou d'argent, on exécutait avec le burin un dessin en creux, et dans ces traits creusés on insérait

république religieuse. La montagne se couvrit de monastères dont les plus importants étaient ceux de Lavra, de Vatopoli, d'Isiron, de Xéropotamose, d'Esphigménai. L'art, qui y était en honneur, eut un retentissement énorme sur l'Europe entière, et nous donnons le document emprunté au Catholicon de Vatopoli (*fig.* 68), parce qu'il explique d'une manière sensible l'influence de l'Orient sur l'expressivité de l'art roman. Cette mosaïque faisait partie d'un ensemble décoratif, presque entièrement détruit de lointaine date. M. Bayet a établi, dans sa belle étude sur l'art byzantin, que cette mosaïque devait remonter au xiie siècle.

une préparation qui se détachait en noir sur le fond clair du métal : cette préparation n'était autre qu'un alliage de plomb, de cuivre et d'argent fondus avec du soufre.

Au VIIe siècle, à l'époque de Clotaire II et de Dagobert, certaines villes du Midi, Marseille entre autres, excellaient dans l'art des nielles.

A l'époque romane, les étoffes existantes sont assez variées : la cretonne, toile de chanvre, qu'on fabrique à Caen, dès 925; la laine, qu'on travaille

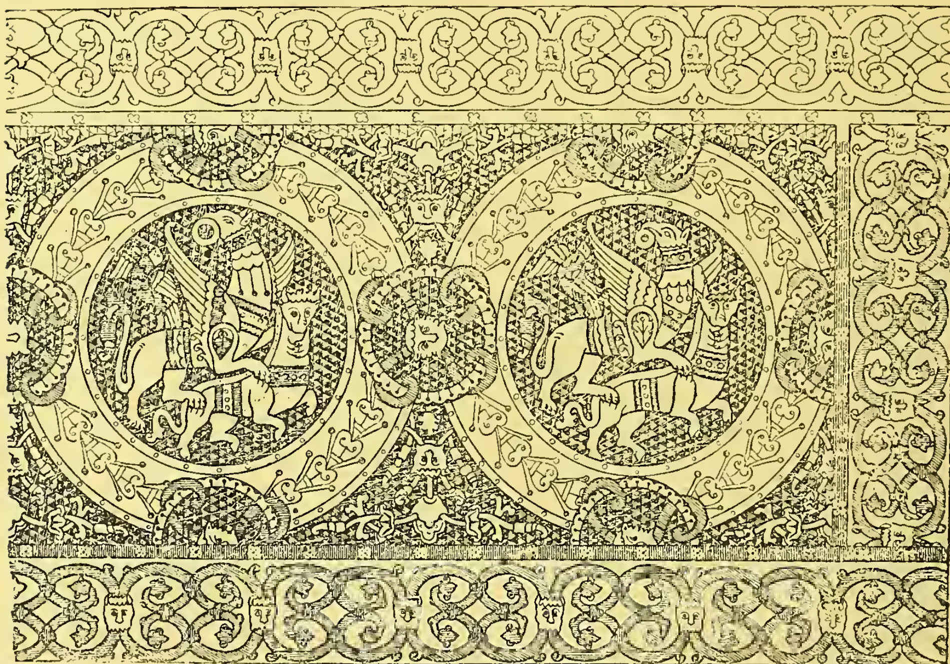


Fig. 70. — FRAGMENT DU PAREMENT DU CHŒUR DE SAINT-GÉRÉON DE COLOGNE
(Tapisserie du XIe siècle.)

excellemment vers la fin du XIIe siècle, à Bruges et à Saint-Omer, et qui fournit la matière des draps d'Amiens; la soie, venue de Lombardie, et qui reste la spécialité des Lombards installés à Paris et établis dans un quartier qui, à l'heure actuelle, porte encore leur nom ; les étoffes d'or et d'argent, qui sont de provenances orientales, enfin deux tissus nouveaux (au commencement du XIIe siècle), le *Samit* (satin) et le *Cendal* (taffetas).

Les tapisseries étaient également répandues et, dès le VIIe siècle, elles constituaient la décoration obligée des églises. C'est ainsi que Dagobert Ier ne fit pas peindre les murs de l'église de Saint-Denys : les murs et les colonnes

étaient couverts de tentures enrichies de perles (qui avaient pour but de cacher les coutures). La mode s'en généralisa et les abbés riches, à Cluny par exemple, avaient établi qu'à certaines fêtes, les murs, les bancs, les sièges et stalles devaient être garnis de tapisseries. En 1095, le jour de Pâques, des tentures de soie décoraient toute l'abbaye de Fleury. A partir du x[e] siècle, d'ailleurs, des fabriques de tapisseries s'étaient établies : l'une des plus célèbres est celle de l'abbaye de Saint-Florent de Saumur (985). A Poitiers,

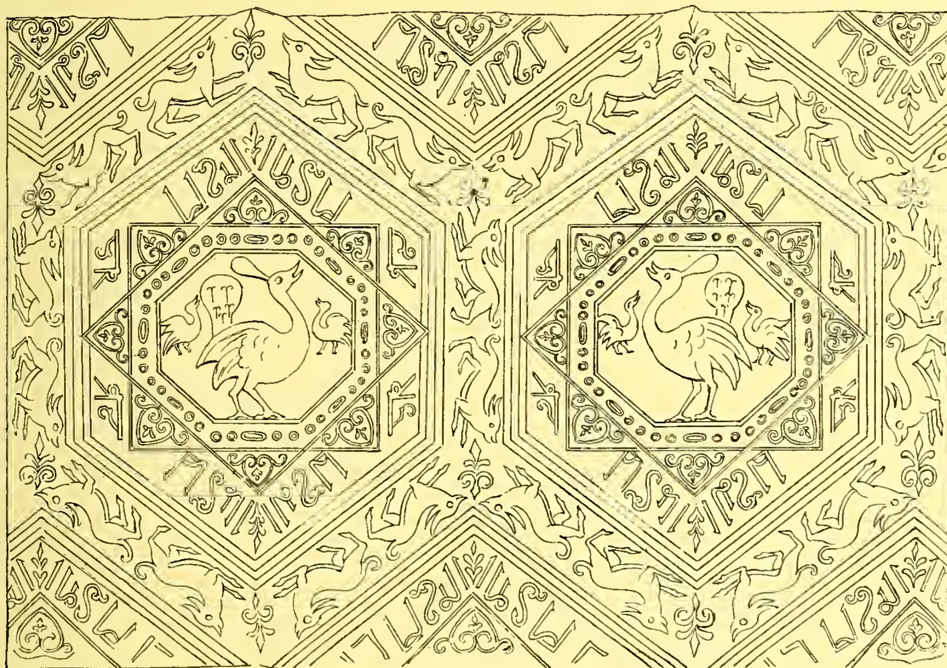


Fig. 71. — ÉTOFFE DÉCOUVERTE L'AN VII, A L'ABBAYE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS DE PARIS
(Travail des lisses de deux ordres, du XI[e] siècle.)

en 1025, il en était une également qui se spécialisait dans les tentures où se trouvaient des images d'animaux d'une figuration très curieuse, et des portraits de rois.

L'émail, qu'on prétend avoir été cultivé à Limoges dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, n'a laissé des spécimens authentiques que du VIII[e] siècle : le procédé employé alors et continué jusqu'au XIII[e] siècle, donne à la pièce l'aspect d'une sorte de mosaïque : la matière vitreuse, retenue dans les creux par des saillies du métal, est coulée par juxtaposition dans ces creux : c'est ce procédé qu'on reconnaît dans la couronne de Charlemagne,

dans la croix de Monza, dans la coupe de Ptolémée, dont le pied d'or, qui date du xie siècle, a reçu une inscription en émail, et dans plusieurs pièces d'orfèvrerie et armes épiscopales du xe siècle. On doit signaler cependant quelques pièces qui doivent remonter à la même époque, et dans lesquelles le métal, très découvert, n'a reçu qu'un décor d'émail d'une extrême réserve ; une sorte de pointillé ou de trait de gravure, en trois couleurs seulement.

Enfin, l'influence byzantine avait amené en France le goût de la mosaïque, soit la mosaïque vermiculée des Romains, soit la mosaïque égyptienne composée de triangles, de cercles, de losanges et d'ovales en marbre, unis entre eux suivant un dessin harmonieux, à l'aide d'un mortier composé de chaux et de pouzzolane. Charlemagne en avait fait décorer certaines parties de la basilique d'Aix-la-Chapelle.

Disons, en terminant cette étude sur le style roman, qui a sa grandeur, grandeur sévère et robuste, qu'on distingue généralement trois phases en son évolution : le roman primordial, qui va du viiie au xe siècle ; le roman secondaire, qui occupe tout le xe siècle et la moitié du xie ; et le roman tertiaire, qui va de la seconde moitié du xie siècle à la fin du xiie.



Fig. 72. — COURONNE DE CHARLEMAGNE
(Trésor Impérial de Vienne.)

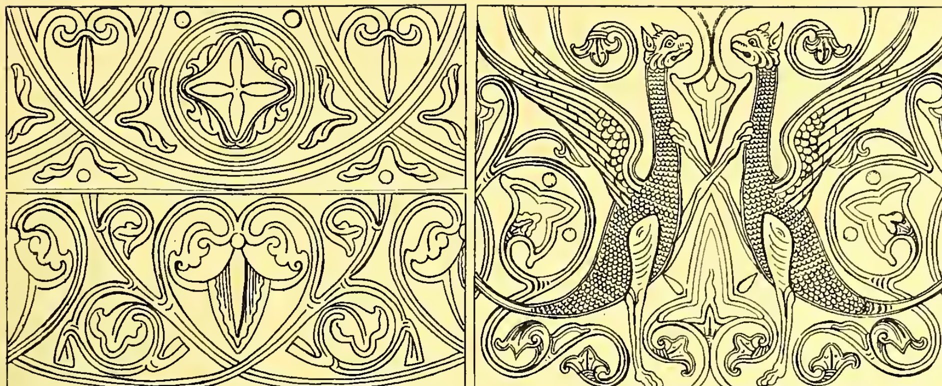


Fig. 73. — BOITE EN MÉTAL DORÉ ET ÉMAILLÉ POUR CONSERVER LES HOSTIES. PLAQUE ÉMAILLÉE SUR UN POMMEAU DE CROSSE. FRAGMENTS (XIIIe siècle.)

CHAPITRE IV

Style Ogival.

Les Origines.

A. ART « OGIVAL » ET NON ART « GOTHIQUE »

Tout d'abord, il faut faire justice d'une expression erronée dont on se sert souvent pour qualifier l'art ogival : on dit l'art *gothique* et l'on a tort. Depuis près de soixante-dix ans les archéologues les plus distingués et les historiens les plus dignes d'être écoutés se sont élevés contre cette dénomination, dont aucun effort, de si haut qu'il soit parti, n'a pu définitivement débarrasser le vocabulaire courant. Dès 1823, M. A. de Caumont avait donné le nom de style *ogival* au style qui était caractérisé par l'emploi de l'ogive. « Le style ogival, écrivait-il judicieusement, fait allusion au principal caractère du genre qui est l'arcade en ogive ; mais il n'a aucune relation avec l'origine de cette forme, c'est en quoi je le trouve préférable aux autres*. » Il fait, de plus, remarquer qu'au moment où le style ogival commença de régner, il y

* *Histoire sommaire de l'architecture religieuse, civile et militaire au moyen âge.*

avait longtemps que les Goths, dont le nom avait fourni l'adjectif *gothique*, les Vandales et autres barbares avaient disparu.

B. LA VÉRITABLE ORIGINE

Le nom de *gothique* était appliqué au style ogival avec d'autant moins de raison, qu'il ne pouvait servir à rappeler une origine. La France ne peut

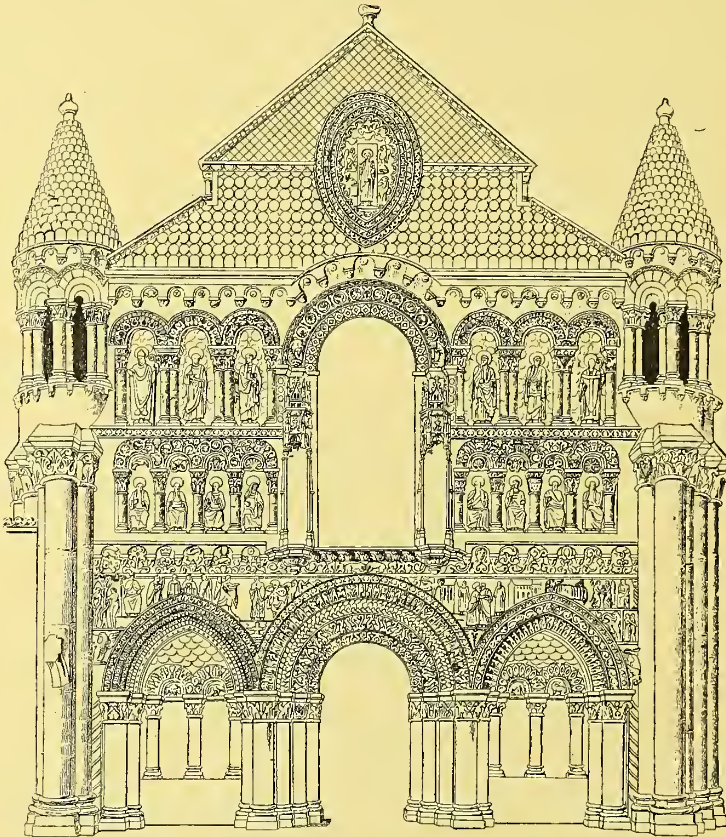


Fig. 74. — PORTAIL DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DE POITIERS

même pas revendiquer l'honneur de s'en être servie la première : l'Angleterre et l'Allemagne, qui ont élevé cette prétention, ne sauraient non plus la justifier. Ce qui est établi, ce que nous savons avec certitude, c'est que l'arc en ogive s'était glissé très humble, mais déjà troublant, dans les édifices romans, vers le milieu du XIIe siècle. Il y apparut si lourd, que l'arc en plein cintre n'y prit pas garde. Peu à peu, cependant, il s'enhardit, devint élancé, réclama la place la plus noble et finit par l'accaparer sans partage. Le Midi seul, en

France, n'y consentit jamais, étant demeuré fidèle, par hérédité latine, à l'influence romane et byzantine.

Est-ce à dire, cependant, que l'arc ogival est une invention du XIIe siècle? Nullement, puisqu'il est prouvé qu'avant cette époque il était déjà employé isolément. D'après Lenormant, il serait d'importation orientale.

« Admettez pour constant, écrivait-il en 1841 à M. de Caumont, qu'il existe en Égypte des ogives du VIIIe ou au moins du IXe siècle; admettez pour constant aussi que des ogives semblables se retrouvent au palais de la Ziza, construit à Palerme par les conquérants arabes, dans le courant du Xe; que la chapelle royale et plusieurs églises de la capitale de la Sicile, bâties par les premiers rois normands, dans la première moitié du XIIe siècle, continuent sans interruption cette chaîne et montrent l'application de l'ogive aux monuments chrétiens; de là aux premières ogives reconnues qui existent dans le Nord, il n'y a plus qu'un pas. Je ne parle ni de l'Italie, ni du Midi de la France, qui nous offriraient des preuves non moins frappantes; il me paraît que la Sicile suffit bien, surtout dans ce qui se rapporte à la Normandie. Mais, direz-vous, comment l'ogive a-t-elle passé d'Orient en Occident? Ce n'est point par un fait précis, à jour fixe; c'est par infiltration, par les voies militaires, religieuses et commerciales, par les étoffes, les meubles, les récits des voyageurs et même les émigrations d'artistes.

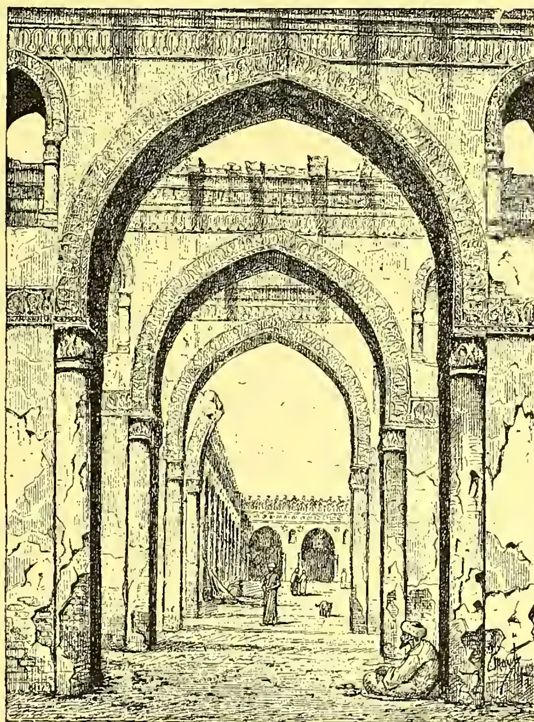


Fig. 75. — INTÉRIEUR DE LA MOSQUÉE D'HAMED-BEN-THOULOUN, AU CAIRE. (IXe siècle.)

« Maintenant, l'ogive d'Orient est-elle identiquement la même que l'ogive classique du XIIIe siècle? Pas plus que l'ogive à lancettes de Coutances n'est la même que celle de Cologne. Il y a ici, comme partout, dépôt d'un premier fait, accumulation de traditions sur un seul point, et, sur cette base, un édifice neuf, original, complet, réglé surtout, comme l'esprit des peuples

occidentaux l'est comparativement à celui des populations africaines et asiatiques.» Peut-être l'ogive n'est-elle que l'expression d'un progrès dans l'art de construire, expression qui a pu trouver des adhérents en Occident aussi bien qu'en Orient; l'ogive, en effet, offrait plus de résistance et de solidité que le plein cintre contre les grandes poussées.

Mais la grande découverte du XIIIe siècle a été de constituer un système complet, avec l'ogive pour point de départ. Il y avait là un procédé de construction si nettement défini, que l'introduction généralisée de l'ogive ne changea rien à l'économie générale des plans des édifices, et particulièrement des églises. Mais le retentissement en fut si grand que, pendant trois siècles, tous les objets tributaires de l'art décoratif lui firent des emprunts.

II

De l'unité et de l'expression morale du Style Ogival.

Ce fut à l'époque de saint Louis que l'art ogival fut définitivement constitué, qu'il eut dépouillé les réminiscences de l'art antique et qu'il devint réellement créateur.

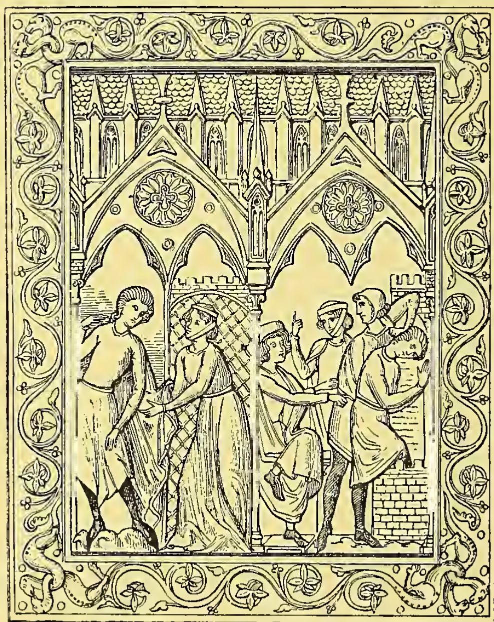


Fig. 76. — MINIATURE DU PSAUTIER DE SAINT LOUIS (Bibliothèque Nationale.)

L'art connut alors une de ses plus grandes époques d'invention, époque d'extraordinaire unité d'inspiration, où l'artiste demande à la nature elle-même les objets éternellement jeunes et vivants, d'où il tirera une interprétation stylisée d'une façon nouvelle.

Cette unité vient peut-être de l'état dans lequel se trouvait alors la société. Nous avons exposé, dans un chapitre précédent, l'union qui existait entre l'*architecteur*, le peintre et le sculpteur; la discipline à laquelle le règlement des corporations obligeait chacun à se soumettre, pour conquérir la maîtrise et en défendre les prérogatives; le côté de non-individualisme qu'affectait le travail : nous n'y reviendrons pas;

mais avant d'examiner les éléments où se caractérise le style ogival, qu'il nous soit permis de regarder d'ensemble l'immense effort de ces créateurs, qui nous apparaissent aujourd'hui dans leur œuvre comme des géants de l'art et de la pensée!

En effet, plus que tout autre, l'art ogival est expressif. Ceux qui taillaient des images dans la pierre, le marbre ou le bois, avaient un souci constant de faire vivre leurs personnages avec leurs sentiments et leurs sensations. Dans la physionomie de ces saints et de ces saintes, de ces chevaliers aux lourdes armures, de ces belles dames aux corps moulés dans leurs vêtements précis; dans la physionomie de toutes ces représentations, qui nous semblent naïves et simples à force d'art, nous sommes surpris de lire une étrange intensité de vie, un modernisme réel de conception. Nous en donnons un exemple avec le tombeau de Jean, fils de saint Louis (1247), conservé à l'église capitulaire de Saint-Denis (*fig.* 77). Bien que l'enfant soit mort à un an, il est représenté comme un adolescent, avec tous les attributs d'une royauté future. La figure, exécutée en cuivre repoussé et émaillé, repose sur une large table émaillée à plat, sur le fond de laquelle, parmi des rinceaux, des moines sont en prière, tandis que des anges, près de la tête, balancent des encensoirs. Sur la bordure, parmi des ornements, se trouvent, répétés plusieurs fois, les écussons de France, de Castille et d'Aragon. C'est là une œuvre remarquable, bien faite pour expliquer la genèse d'une formule d'inspiration. Mais revenons aux causes d'expression morale de l'art ogival.

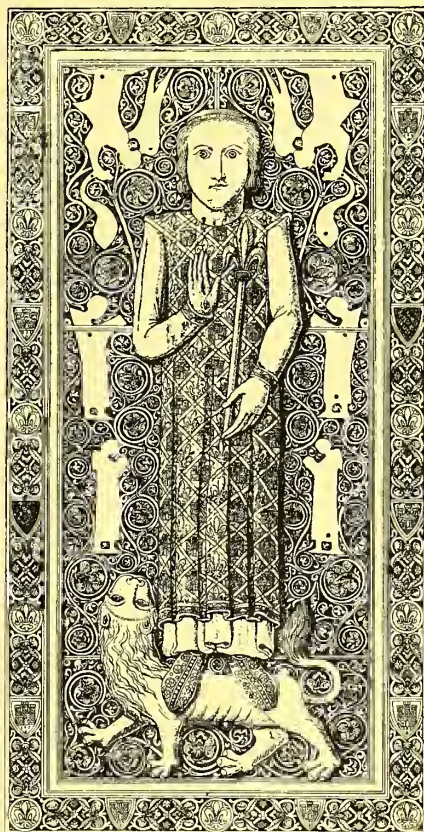


Fig. 77. — TOMBEAU EN BRONZE DORÉ ET ÉMAILLÉ DE JEAN, FILS DE SAINT LOUIS (XIII[e] siècle.)

Ces artisans demeurés anonymes, mais qui n'en étaient pas moins des hommes de génie, ces artisans avaient tellement le désir de faire vrai, de se rapprocher autant que possible de la réalité et de la nature, qu'ils

avaient repris à l'art roman et développé l'habitude de couvrir leur sculpture de polychromie.

Ne pensez-vous pas qu'il y a un curieux rapprochement à faire entre les sculptures peintes de l'art ogival et le vitrail, où la lumière du jour avait pour mission de donner la vie au contour accusé par la mise en plomb.

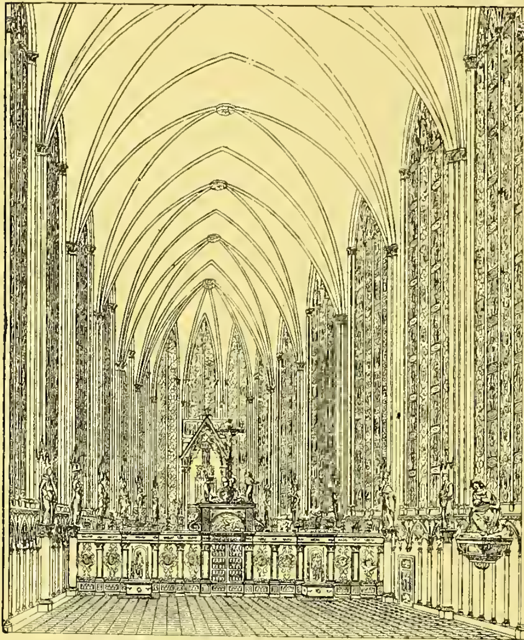


Fig. 78. — INTÉRIEUR DE LA CHAPELLE HAUTE DE LA SAINTE-CHAPELLE

Que serait en effet la Sainte-Chapelle, si les hautes baies qui se creusent dans les ogives étaient garnies de vitres ordinaires? Est-ce que l'architecture, cette harmonie des pierres, n'appelle pas nécessairement le vitrail, cette harmonie des lumières? Est-ce que les piliers des basiliques et les dalles des nefs profondes ne gagnent pas en beauté mystique et pieuse au jour tamisé par ces verrières admirables, où tout le dogme religieux se trouve épelé en de naïves figurations, et à ces couleurs vagues que le jeu du soleil promène en rayons diaprés sur les voûtes silencieuses et sombres?

Après les bégaiements qui s'étaient fait entendre au XIIe siècle, l'art de la figure avait fait son apparition dans le vitrail; nous en avons un exemple dans les verrières de la cathédrale de Bourges et de Notre-Dame de Chartres (*fig.* 79 80). Art primitif, d'un archaïsme inspiré. Les scènes qui s'y trouvent racontées se détachent sur un fond bleu, non pas que le verre bleu ait été plus facile à obtenir, mais parce que ceux qui exécutaient ces verrières *pensaient* leur œuvre avec une ardente foi, et qu'ils y voulaient mettre le bleu du ciel, ce bleu qui parlait à leur âme des paradis radieux et des enchantements purs. Les verriers de l'époque ogivale étaient des croyants, et ces croyants étaient des poètes.

Et c'est parce qu'ils avaient cette foi robuste, qu'ils ont créé des œuvres durables, mesurant l'immensité de leur effort à l'immensité de leur

rêve, et demandant aux générations qui les suivraient d'élever leur conception plus haut, toujours plus haut, comme s'ils voulaient, dans un défi digne des Titans, accrocher des lambeaux d'azur aux flèches de leurs cathédrales!



Fig. 79-80. — VITRAUX DE NOTRE-DAME DE CHARTRES. FRAGMENTS. (XIIIe siècle.) *

III

Les éléments caractéristiques de l'Art ogival.

A. L'ARC EN OGIVE ET SES TRANSFORMATIONS DU XIIIe AU XVe SIÈCLE

Nous avons dit que le style qui sert de dénominateur à tout l'art du XIIIe, du XIVe et du XVe siècle, avait pour caractéristique l'*ogive.*

Pourtant, il est bien évident que, au cours d'une longue période de trois siècles, le style qui est essentiellement soumis à des fluctuations, parce qu'il doit obéir à la loi inévitable de l'évolution, il est bien évident que le style a dû subir des modifications. Ces modifications, dont on peut suivre le parcours dans l'élément primordial du caractère ogival, marquent, pour ainsi dire, chacun des siècles où il persiste. Pendant le XIIIe siècle,

* Ces deux figures que reproduit Montfaucon sont d'un très haut intérêt; elles sont tirées du transept septentrional de la cathédrale de Chartres et représentent : l'un, Mahaut, comtesse de Boulogne, reine de Portugal en 1235, par son mariage avec Alphonse III qui la répudia : elle est vêtue d'un surcot blasonné *de France, au lambel de Gueules*; l'autre, Jeanne de Boulogne, comtesse de Clermont et d'Aumale, épouse, en 1258, de Gaucher de Châtillon. Elle est la fille de la précédente : son écusson est blasonné de France, brisé de lambel de Gueules, à cinq pendants.

l'arcade en ogive est formée de deux segments de cercles qui se croisent et dont le rayon est plus grand que l'écartement de la base (*fig.* 81). Au XIVe siècle, l'arcade est aiguë encore, mais l'ogive est équilatérale (*fig.* 82), c'est-à-dire que la naissance de l'arc de cercle marque le centre de l'arc de cercle qui lui est opposé. Enfin, au XVe siècle, l'arcade est surbaissée : l'angle inscrit dans l'ogive est moins aigu qu'aux siècles précédents, et les cercles dont les segments se croisent ont un rayon moins grand que l'écartement de la base (*fig.* 83).

Or, qu'il s'agisse de l'ogive dans une cathédrale ou de l'ogive dans un

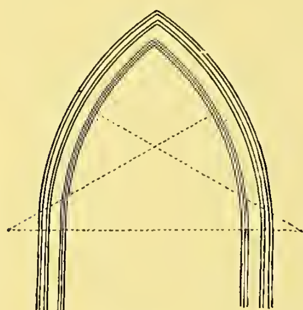


Fig. 81.

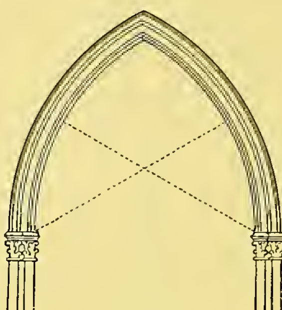


Fig. 82.

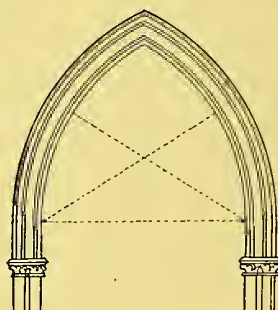


Fig. 83.

reliquaire, un dressoir, un banc à coffre, un buffet, une chaire à chapiteau saillant, toujours, suivant le siècle où fut fabriqué l'objet, vous trouvez cette différence caractéristique. C'est là le côté d'expression géométrique de l'art ogival, celui que nous révèle la perception tactile.

Il ne faudrait pas croire cependant qu'à la date précise où notre convention chronologique termine chaque siècle, l'ogive usitée dans le siècle précédent céda la place à l'ogive du siècle suivant. On a même relevé, dans les monuments et sur les objets, toute une série d'ogives différentes dont les caractères nous aident à fixer une date, une nature d'objets, une province, au besoin une influence venue du dehors, et annonçant souvent une décadence prochaine.

D'après les instructions du Comité des arts et monuments, l'ogive aurait donné lieu à sept variantes; Mallay en reconnaît neuf; Louis Bâtissier et Berty n'en relèvent que six. Guilmard, dont l'étude sur cette question est appuyée de documents si sérieux, n'en relève pas moins d'une douzaine. Nous en avons déjà indiqué trois : voici les autres.

L'*arc lancéolé*, formé de deux arcs dont la courbure se prolonge au-dessous

de la ligne des centres. La forme en est élégante et gracieuse (*fig.* 84).

L'*arc tronqué* ou *surbaissé*, dont les courbes ne descendent pas jusqu'à la ligne des centres, ou dont les centres sont placés au-dessous de leur

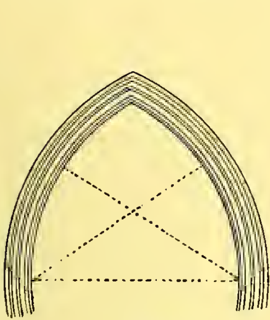


Fig. 84.

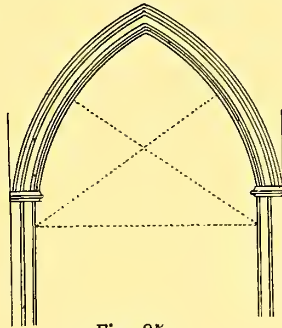


Fig. 85.

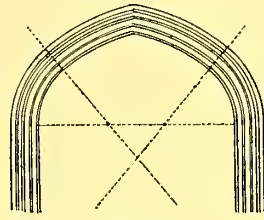


Fig. 86.

naissance (*fig.* 85) : cette disposition est désagréable : on la rencontre surtout dans l'application industrielle du meuble et de l'orfèvrerie.

L'*arc surbaissé* ou *arc Tudor*, exclusivement employé dans l'architecture

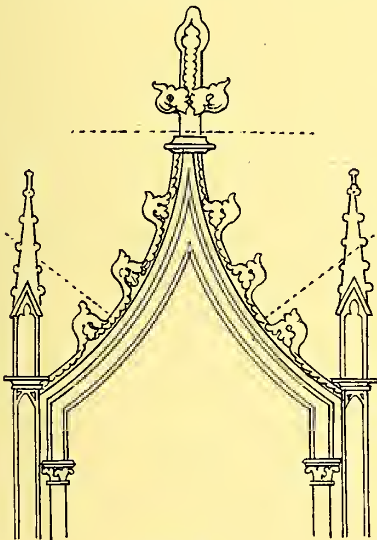


Fig. 87.

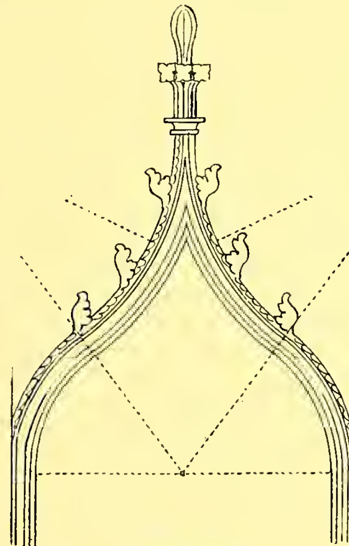


Fig. 88.

anglaise (*fig.* 86) : l'ogive surbaissée est décrite au moyen de quatre centres.

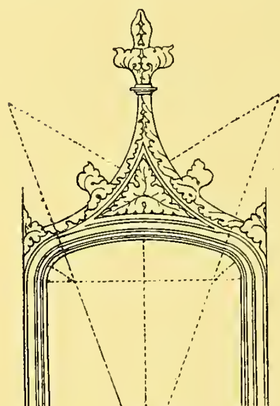
Ces trois variantes sont particulières au XVe siècle.

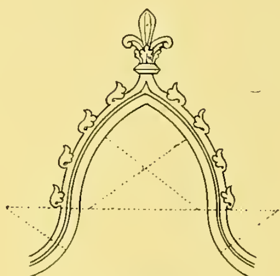
L'*arc à contre-courbure*, formé de deux arcs convexes placés au-dessous de la ligne de leurs centres (*fig.* 87).

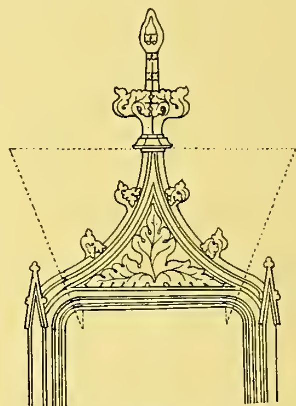
L'*arc en talon* ou en *accolade* (spécial à la fin du XVe siècle) : arc décrit de quatre centres, et alternativement convexe et concave (*fig.* 88). Le sommet

est surmonté d'un pédicule terminé par un panache. Il sert généralement de couronnement à un arc surbaissé avec lequel il se fond à ses extrémités; parfois, il est isolé et donne sa forme à l'intrados de la baie qu'il forme.

L'*arc en doucine*, dont le contour affecte la forme d'une doucine. Il est formé de quatre arcs, dont les deux supérieurs sont concaves, à sommet

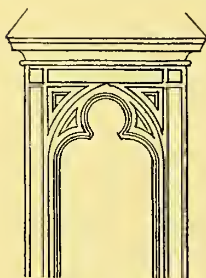

Fig. 89.


Fig. 90.


Fig. 91.

brisé et arrondi, et les deux inférieurs convexes. (Il n'est employé qu'au xve siècle) (*fig.* 90).

L'*arc en anse de panier* : c'est un arc très surbaissé, flanqué d'arcs d'un rayon beaucoup plus court, à ses deux extrémités. La forme peut en


Fig. 92.

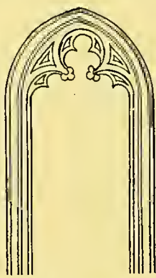

Fig. 93.


Fig. 94.


Fig. 95.

être modifiée par le degré d'abaissement de l'arc principal, et la mesure d'éloignement des centres (*fig.* 89).

L'*arc déprimé* : c'est une variété du précédent; il se compose d'un arc très surbaissé affectant presque la forme droite (*fig.* 91). Il diffère de la baie rectangulaire à angles arrondis en arc, en ce que ses arcs latéraux ne sont pas réunis par un pinteau rectiligne, mais par un arc surbaissé.

L'*arc droit à encorbellement*, qui n'est autre qu'une plate-bande soutenue de chaque côté par une sorte de corbeau.

Tableau synoptique des transformations d'élémen déco

ÉPOQUES	OGIVES	ROSES	PILIERS	BASES	CHAPITEAUX	ARC
XIIIe SIÈCLE.	Arc ogival aigu ou en *lancette* (*fig.* 81). Arc en tiers point (ogive équilatérale) (*fig.* 82).	Encadrées d'un cercle et évidées dans les parties triangulaires comprises entre le tore d'encadrement et la pointe des contre-lobes. CARACTÈRE ELANCÉ.	Ils sont faits de colonnes réunies en faisceau. Piliers découpés circulairement. Colonne ronde ou cylindrique, lisse, accouplée (*fig.* 106, 107) ou tréflée, accouplée 3 fois) (*fig.* 108). Ronde et contournée de quatre colonnettes engagées (*fig.* 109). Ronde et entourée de huit colonnettes isolées (*fig.* 110). Pilier cruciforme (*fig.* 111) avec colonne engagée à chaque extrémité des branches de la croix et quatre colonnes secondaires isolées et placées dans les angles intérieurs du pilier	Plus ramassées que la base attique. Tores aplatis. Scotie creusée profondément (*f.* 115). Pour les gros piliers toutes les bases des colonnettes fasciculées sont à la même hauteur et se tiennent sur une base continue.	*Corbeille* cylindrique pyramidale, urcéolée, infundibuliforme, cordée (*fig.* 117). Le *tailloir* qui la surmonte est carré. Les angles de la corbeille sont garnis de crosses, dont la naissance, vers l'astragale, est reliée par une feuille (*fig.* 118). La *crosse* est le principe d'ornementation de la corbeille.	Les décor en og *ture* déco plein arcat *clair* quand est d mur (A la périeu une fl posée de fle trêfles quatre (*fig.* 1
XIVe SIÈCLE.	Ogive équilatérale (*fig.* 82).	CARACTÈRE RAMASSÉ à cause des broderies intérieures des tympans qui occupent plus de place et sont issues de combinaisons compliquées. Caractéristique du style ogival secondaire parce que la forme des roses est *rayonnante* avec les cercles et les quatre-feuilles qui ornent les fenêtres et autres parties des édifices. Dentelles de pierre.	Piliers découpés circulairement. Piliers en faisceau, mais les angles droits du pilier primaire s'effacent et les colonnettes se multiplient autour, parfois jusqu'à douze (*fig.* 112).	Base simplifiée. Tores identiques. Scotie disparaît. Apparition de socles élevés à moulures vigoureuses. Il y a autant de socles que de colonnettes groupées : socles prismatiques présentés d'angle ou de face; moulures à des hauteurs différentes; saillie véritable. Tous les socles semblent pénétrer dans la partie inférieure du pilier qui forme massif.	La corbeille est raccourcie, infundibuliforme. Elle reçoit deux étages de feuilles frisées, dont l'intérieur se détache. Le tailloir est octogone (*fig.* 120 121).	Arca Le des ar découp trèfle quatre (*fig.* 12
XVe SIÈCLE.	Arc ogival aigu ou en *lancette* (*fig.* 81). Ogive équilat. (*f.* 82). Arc lancéolé (*f.* 83). Arc tronqué ou surbaissé (*fig.* 85). Arc surbaissé, dit arc Tudor (*fig.* 86). Arc à contre-courbure (*fig.* 87). Arc en talon ou en accolade (*fig.* 88). Arc en doucine (*f.* 90). Arc à anse de panier (*f.* 89). Arc déprimé *f.* 91). Arc droit à encorbellement. Arc composé (*f.* 92 à 95).	Le décor, qui se répète, est une sorte de flamme renversée ou droite faite d'un groupe de triangles ou de quadrilatères curvilignes, ou d'autres courbes compliquées finissant en pointe (d'où le nom de *flamboyant*).	Piliers découpés en forme de soufflet (*fig.* 113). La colonne cylindrique disparaît et fait place à des tores prismatiques réunis par des lignes courbes et concaves (*fig.* 114).	Forme prismatique sinueuse qui porte sur un socle prismatique comme la base elle-même Elle reçoit un talon, à partie concave, aplatie dans le haut et longue si on la compare à la partie convexe. Le talon est surmonté d'un tore, d'une bavette, et parfois d'un autre petit talon.	Même caractère que dans la période rayonnante *fig.* 122).	Arcat plie int ment d ries flam tes.

décoratifs qui fixent les caractères du Style Ogival.

…URES	PANNEAUX	CRÊTES DENTELURES	ORNEMENTS	BALUSTRADES	CONTREFORTS	NERVURES	CROSSES BOUQUETS
…rs sont … d'arcs … *Arca-* … *eugle*. … t en … mur ; … e à … *voie*. … décor … hé du … 124). … tie su … parfois … com- … osaces, … ns, de … t de … euilles			PLUS D'EMPRUNTS A LA FLORE ORIENTALE Feuilles *digitées*, *palmées* et *ternées* : lierre, vigne vierge, quatre-feuilles, nénuphar, bouton d'or, chêne, fraisier, roseau. Feuilles incisées, laciniées, lyrées, runcinées, lobées, sinnées, pinnatifiées (*fig.* 155). Fleurs : rose, lis. Fruits : raisin (*fig.* 152), pomme de pin. Autres : perles, godrons.	Remplaçant le mur plein qui servait d'appui dans les galeries. Petites arcades en ogives ou trilobées.	Ornement simple. Clochetons carrés souvent à jour. Edicules avec ou sans statues. Pignons figurés ornés de végétation locale. Dans le clocheton, le carré est terminé sur chaque face par un fronton aigu, coiffé d'un chapiteau. Plus tard, les flancs se creusent d'une ogive primaire ; puis une pyramide s'élèvera du cintre, bordée de moulures unies.	C'est le nom qu'on donne aux arêtes d'une voûte; les angles rentrants, quand la voûte est en arc de cloître, forment les *liernes* et les *tierceron*s. Reproduisent les moulures des archivoltes dans leur forme et leur arrangement.	On les place sur l'extrados des arcs, les rampants des pignons et des gables et les arêtes des pyramides. Inspirés du bourgeon des arbres, et d'une feuille qui se recourbe en s'éloignant de la tige (*fig.* 150).
… éllée. … npar … voltes … d'un … d'un … uilles			Les mêmes.	Petites rosaces trèfles et quatre-feuilles encadrés.	Le pinacle est amaigri et fermé. Les angles se portent au milieu des faces du pilier. Les arêtes de la pyramide sont fleuries de crosses et aboutissent à un bouquet.	Continuent à ne former que des croisées d'ogives, en suivant l'arête des voûtes.	La tige de la crosse se raccourcit et s'amincit ; la feuille se recourbe en se rapprochant de la tige ; la saillie est moindre ; les crosses sont plus nombreuses (*fig.* 151).
… rem- … ure- … ode- … yan-	Compartiments dessinés par des moulures et remplis de petites arcatures flamboyantes (*fig.* 126).	Crêtes exécutées en métal. Dentelures, festons et contre arcatures découpés en contre-haut ou en contre-bas, dans le marbre, la pierre ou le bois, pour les pinacles et pour les dais *fig.* 128, 129).	Choux frisés et contournés, feuilles de chardon aiguës et déchiquetées, feuilles de vigne. Rubans. Animaux fantastiques (*f.* 155). La stylisation y est plus affirmée (*fig.* 156).	Tous les caprices du style flamboyant. Le profil se présente sous la forme prismatique (*fig.* 125).	Le pinacle et ses pédicules sont chargés de crosses, de fleurons et de bourgeons. Le pilier butant est creusé de niches et orné de statues, sous un dais travaillé à jour.	Se multiplient en liernes et tiercerons, et préparent les caissons de la Renaissance.	Même disposition : distribution multipliée. La feuille représentée est toujours celle du chou frisé ou du chardon.

Enfin, l'*arc composé*, qui peut être trilobé et polylobé, suivant que l'intrados est découpé en trois ou plusieurs segments de cercle (*fig*. 92 à 95).

B. LES FORMES

L'ogive devait naturellement amener des modifications dans le décor spécial des édifices, appelé rose.

La rose n'est que le développement de l'œil-de-bœuf de l'architecture latine; elle s'appliquait aux grandes ouvertures supérieures des édifices

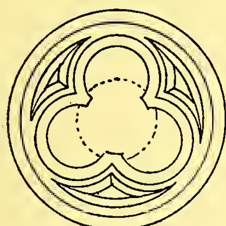


Fig. 96.

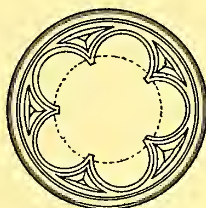


Fig. 97.

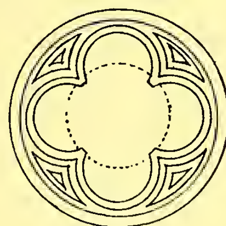


Fig. 98.

ogiviques et aux ornements découpés en contre-lobes : trèfles, quatre-feuilles, etc. (*fig*. 96 à 102). Il faut entendre qu'on la retrouve également dans les châsses et autres objets où l'artiste s'est inspiré de la forme et du décor des cathédrales. Or, dans le système roman, nous avons vu que la rose était découpée en creux : dans le système ogival au contraire, la rose



Fig. 99.

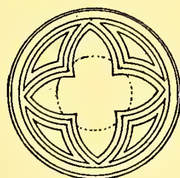


Fig. 100.

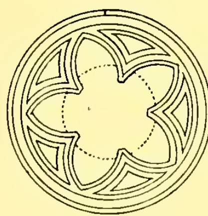


Fig. 101.

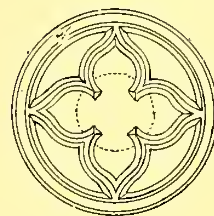


Fig. 102.

est encadrée d'un cercle, et ne commence à s'évider que dans les parties triangulaires comprises entre la pointe des contre-lobes et le tore d'encadrement.

Mais la rose, comme l'ogive, suivit pas à pas la loi d'évolution, et elle prit successivement la forme ogivale, la forme lancéolée, la forme cymatiforme. Ces distinctions correspondent aux trois périodes de l'art ogival, qu'on désigne d'un nom de convention :

Le *style ogival primaire*, qui règne pendant le XIIIe siècle et dont le caractère principal est l'élancement élégant. Le *style ogival rayonnant*, ainsi nommé de ce que la forme des roses des arcs et des quatre-feuilles qui

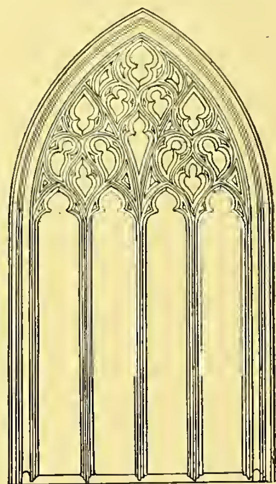


Fig. 103.



Fig. 104.

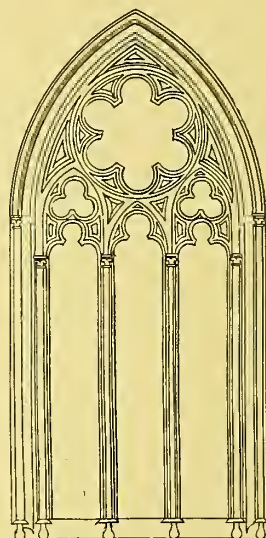


Fig. 105.

ornent les fenêtres, les tympans et autres parties des édifices, est rayonnante; la broderie intérieure des tympans occupe plus de place; et comme elle



Fig. 106.

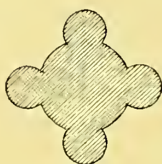


Fig. 109.

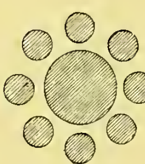


Fig. 110.

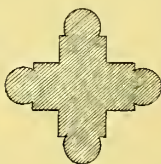


Fig. 111.

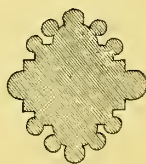


Fig. 112.

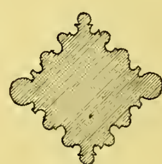


Fig. 113.

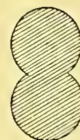


Fig. 107.

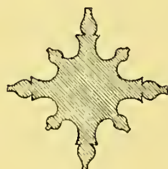


Fig. 114.

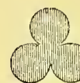


Fig. 108.

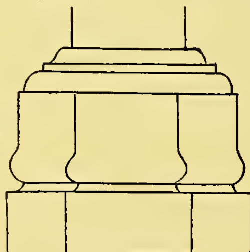


Fig. 115.

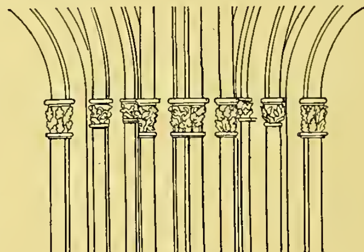


Fig. 116.

résulte de combinaisons plus compliquées, elle donne à l'ensemble un aspect plus ramassé. La conséquence naturelle de cette particularité est que la fenêtre s'élargit et passe de l'arcade évasée à l'arcade surbaissée, sans s'arrêter au plein cintre ; les meneaux s'évident et forment de véritables

dentelles de pierre, sans renoncer au cercle, comme courbe génératrice de toutes les broderies supérieures. C'est le style propre du XIVe siècle (*fig.* 103). Enfin, au XVe siècle, l'ogive a perdu tout élancement, et la courbe

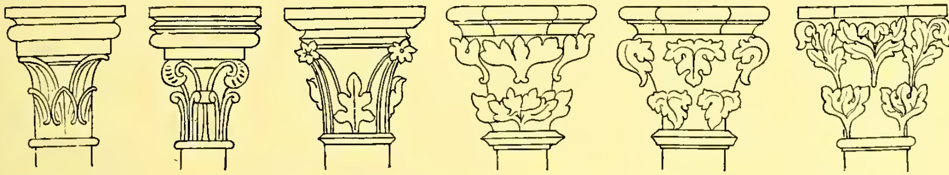


Fig. 117. Fig. 118. Fig. 119. Fig. 120. Fig. 121. Fig. 122.

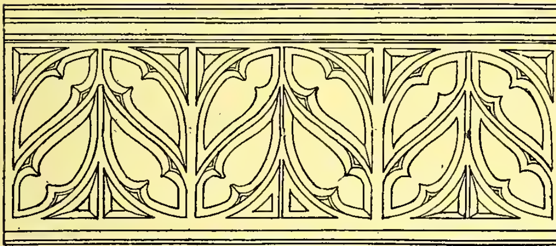


Fig. 123.

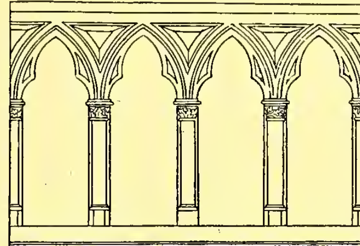


Fig. 124.

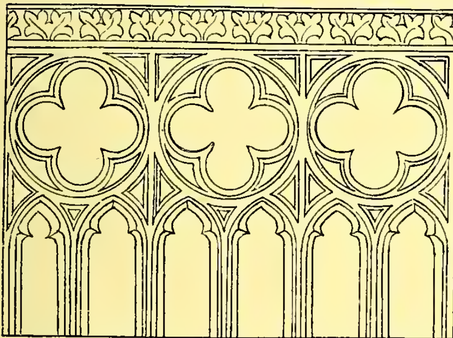


Fig. 125.

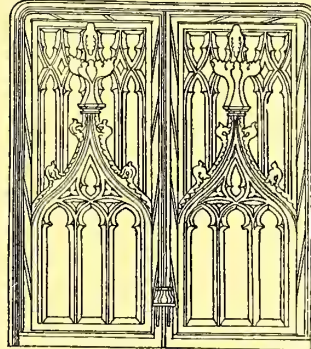


Fig. 126.



Fig. 127.

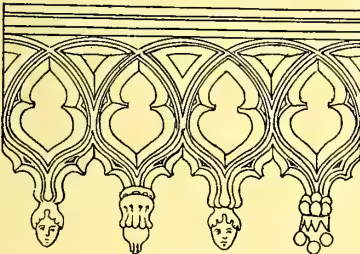


Fig. 128.

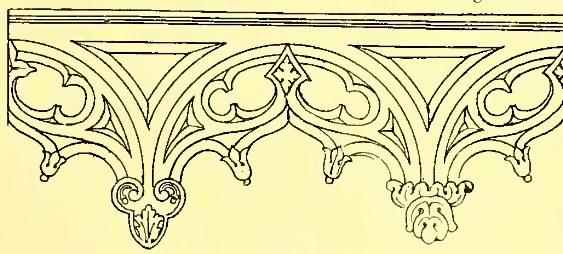


Fig. 129.

écrasée de l'arcade laisse prévoir, dans un avenir prochain, le retour à l'arc du plein cintre.

On avait épuisé toutes les combinaisons possibles de l'œil-de-bœuf et de la rose, et l'on fit usage d'un nouveau système « où figurent bien encore

quelquefois les projections du cercle, disent les instructions du Comité des Arts et Monuments, mais qui se distingue du précédent par la direction toujours ascendante de ses parties, au milieu d'une variété infinie de formes renfermée dans une arcade, le plus souvent surbaissée ou en anse de panier

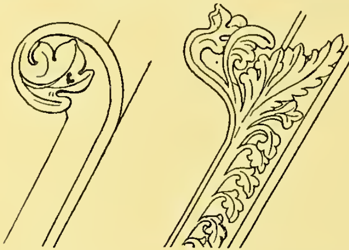


Fig. 130.

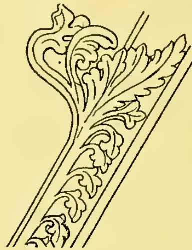


Fig. 131.

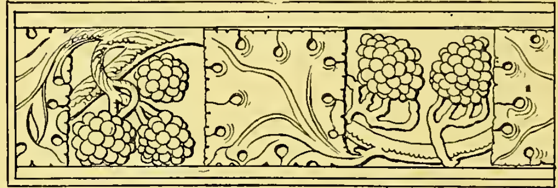


Fig. 132.

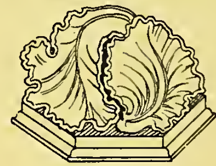


Fig. 134.

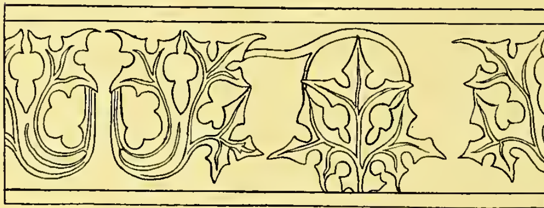


Fig. 133.

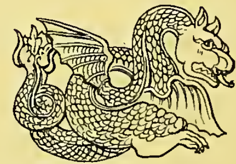


Fig. 135.

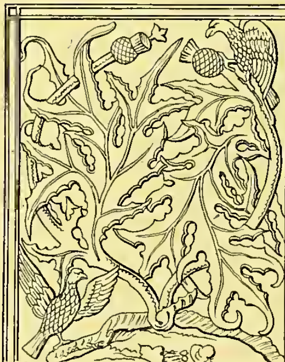


Fig. 136.



Fig. 137.

Malgré tout le caprice de ces formes (*fig.* 104 et 105), il est rare qu'elles ne consistent pas, surtout dans la première moitié du xve siècle, en un groupe de triangles et de quadrilatères curvilignes ou autres courbes composées, finissant en pointes et présentant quelque analogie avec une flamme droite ou sinueuse; c'est ce qui a fait donner au style de la troisième période du style ogival le nom de *flamboyant*. »

Les caractères que nous avons relevés dans l'arc ogival et les roses, nous les retrouvons avec leurs transformations propres dans tous les autres éléments décoratifs de la même époque, piliers, bases, chapiteaux, panneaux, balustrades, arcatures, crêtes, dentelures, festons, contreforts et

arcs-boutants, nervures, crochets, crosses, bouquets, ornements à stylisation animale ou végétale; et nous avons pensé qu'il serait précieux de trouver réunis, en un tableau synoptique, tous ces caractères à l'aide desquels il sera parfaitement aisé de reconnaître si l'objet qu'on examine est de tel ou tel siècle, de telle ou telle période du style ogival.

IV

D'un élément de psychologie dans l'inspiration et l'esthétique de l'art ogival.

A. LA STATUAIRE

Nous avons vu le côté matériel des caractères du style ogival; il faut maintenant que nous cherchions à part ce qu'on pourrait appeler les caractères moraux de ce style; nous avons étudié la main qui a fait l'œuvre; il nous faut étudier l'âme à laquelle cette main a obéi, le sentiment dont elle a voulu et su donner l'interprétation.

La statuaire nous fournit d'amples renseignements sous ce rapport. Au XIII[e] siècle, elle entre dans une voie nouvelle : sous l'impulsion des idées religieuses, elle ne veut plus se borner à exprimer la beauté physique; il lui semble que sa mission est autre, que la vie n'exprime pas seulement sa force, par la solidité des muscles et la pureté de la ligne, mais surtout par l'intensité d'âme et de volonté que traduit le mouvement.

« Le développement des épaules et de la poitrine, écrivait M. Vitet, ces signes caractéristiques de la force, dans son sens le plus physique, ne sont pas les attributs de la sainteté, et qui n'a étudié que la statuaire antique n'est pas suffisamment préparé pour comprendre la statuaire du moyen âge. Dans la statuaire de l'antiquité, les sens parlent aux sens; dans la sculpture moderne, c'est un dialogue, pour ainsi dire, entre les sens et l'esprit; la statuaire grecque produit en nous un sentiment très pur, le sentiment du beau, mais du beau physique; la statuaire de l'époque ogivale développe le sentiment du beau physique et du beau moral, et plutôt le dernier que le premier. »

Certes, la statuaire du XIII[e] siècle a eu ses conventions comme tous les arts; elle ne s'est pas enfermée dans une copie précise de la réalité; mais son idéal est tout entier tourné vers l'interprétation de la pensée. Les longues figures, taillées dans la pierre ou dans le bois, ont un recueillement profondément humain, une sorte de mélancolie qui est la vie même, et parfois une gaieté qui va jusqu'à l'exaspération de la vie. Qu'importe que l'anatomie nous en paraisse parfois insuffisante. Cette insuffisance était peut-être voulue,

parce qu'elle donnait à l'œuvre plus de naïveté, et souvent, plus de calme, plus de sereine majesté! Devant ces figures isolées, devant ces théories de personnages, devant ces cortèges où la figuration des symboles se réfléchit dans l'image d'une société, ou mieux, d'une civilisation, on se sent ému par je ne sais quelle secrète puissance de noblesse et de charme, et l'on se demande vraiment, en face de la production du XIIIe siècle, si l'on considère là l'enfance du génie, ou le génie d'une enfance!

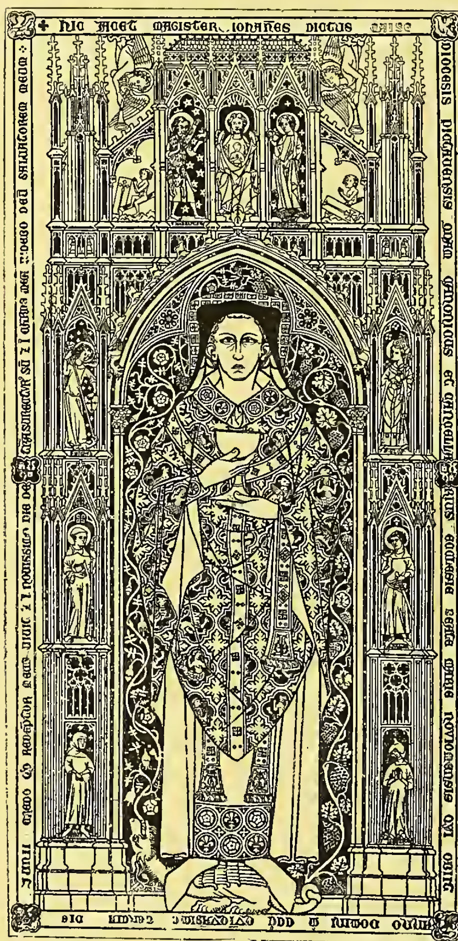


Fig. 138. — PIERRE TUMULAIRE DE JEHAN CHANOINE DE NOYON (XIVe siècle.)

Au XIVe siècle, l'art gagne en expression matérielle ce qu'il perd en finesse : les ornements n'ont plus la robuste simplicité du siècle précédent; les figures ne sont plus assez modelées; on a une tendance à rejeter tout idéal, pour matérialiser l'idée : l'épopée s'efface derrière l'anecdote; ce n'est plus l'humanité qu'on représente, ce sont les hommes; puis, par une préoccupation de luxe apparent, les imagiers mêlent le marbre et la pierre, et l'attention distraite par la matière exige moins de l'effort créateur; c'est une manière de décadence qui commence.

Au XVe siècle, ce n'est plus la noblesse qu'on recherche, mais le réalisme de l'expression; on surprend les êtres dans l'activité de leur vie, et c'est cette activité de pensée et de mouvement que les tailleurs d'images s'appliquent à interpréter : ils ont le culte du morceau parachevé de finesse, et leur effort est plus saisissant qu'émotif.

Ces caractères de la statuaire, on les retrouve dans l'œuvre énorme de la hucherie, dont nos planches donnent de beaux exemples, dans la glyptique, qui, vers la fin du XIVe siècle, créa de si précieuses médailles en commémoration d'événements historiques; dans l'orfèvrerie surtout, dans

l'émaillerie, où des stylistes savaient imposer leur manière, parce que cette manière était venue de l'inspiration même de leur temps, dans la céramique, la serrurerie, la niellure, les tissus, les tapisseries, la carrosserie, etc.

B. LE VITRAIL

L'œuvre des verriers de l'époque ogivale mérite une mention plus longue.

Aux heures de l'évolution romane, le vitrail, avec un bel éclat, s'était borné à être une mosaïque de verre, dont l'inspiration primitive était empruntée à l'Orient.

Au XIIIe siècle, la fenêtre ogivale, qui permettait de très longues bandes de tapisseries de verres diaprés sur lesquels paraît le caprice symétrique des



Fig. 139. VITRAIL (LE MANS) (XIIIe siècle.)

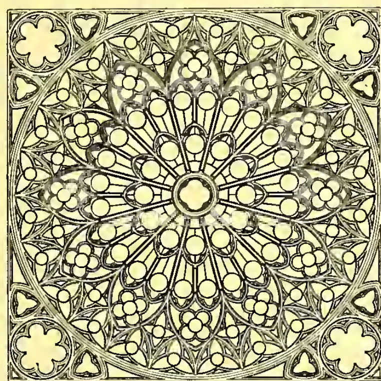


Fig. 140. — ROSE DU PORTAIL MÉRIDIONAL DE LA CATHÉDRALE DE PARIS (XIIIe siècle.)



Fig. 141. VITRAIL (LE MANS) (XIIIe siècle.)

médaillons, n'avait pas tenté de réagir contre les imitations antérieures; la formule romane régnait toujours; ce n'est que pendant le dernier quart du XIIIe siècle, que les frises romanes laissèrent la place à d'étroites bandes de petites rosaces et de filets perlés, qui s'accommodaient heureusement avec les médaillons; en même temps les figures avaient plus de souplesse et d'ampleur.

Au XIVe siècle, le style ogival s'imposa définitivement à l'art des verriers : les médaillons disparurent pour faire place à de grandes figures magnifiquement drapées.

« En effet, écrivait en 1835 M. Thévenot, dans son *Essai historique sur le vitrail*, dans le XIVe siècle, les vitraux perdirent bientôt leur physionomie orientale et resplendissante. Les longues fenêtres ogivales admirent dans leurs verrières de vastes perspectives en grisaille; c'étaient des tours élancées

à un ou plusieurs étages, suivant la hauteur des croisées, exprimant sur verre, avec élégance, les capricieux détails que le sculpteur demandait à la pierre. Le peintre verrier orna ces constructions pyramidales de niches à dais encorbellés, à pinacles aigus, et soutenues par des culs-de-lampe. Les sommets se couronnèrent de clochetons à jour, ornés de frontons flamands de rinceaux d'or. Les nombreuses découpures à jour de ces constructions sveltes et légères se détachaient sur fond d'azur, de pourpre et d'émeraude.

« Les habitacles des différents étages se peuplèrent de statues vêtues de pourpre et d'or, de vierges aux vêtements de lin et d'hyacinthe, d'anges et de chérubins aux ailes de feu; à cause de l'élévation, qui était quelquefois prodigieuse, les figures des saints et des vierges étaient, pour la plupart, dans des proportions colossales. »

Au XVe siècle, la modification est caractérisée par ce fait que les mosaïques et les fonds colorés sont remplacés autour des personnages par des grisailles, ce qui permet au dessin de l'emporter sur la couleur; par conséquent, effets moins brillants.

Si, enfin, nous voulions résumer en un paragraphe typique l'œuvre de l'époque ogivale, il faudrait nous souvenir de ces lignes de Victor Hugo : « Vaste symphonie en pierre, pour ainsi dire : œuvre colossale d'un peuple, tout ensemble une et complexe; produit prodigieux de la cotisation de toutes les forces d'une époque, où sur chaque pierre on voit saillir de cent façons la fantaisie de l'ouvrier disciplinée par le génie de l'artiste; sorte de création humaine, en un mot, puissante et féconde comme la création divine, dont elle semble avoir dérobé le double caractère : variété, éternité! »

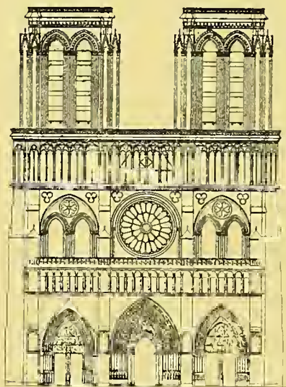


Fig. 142. — NOTRE-DAME DE PARIS.

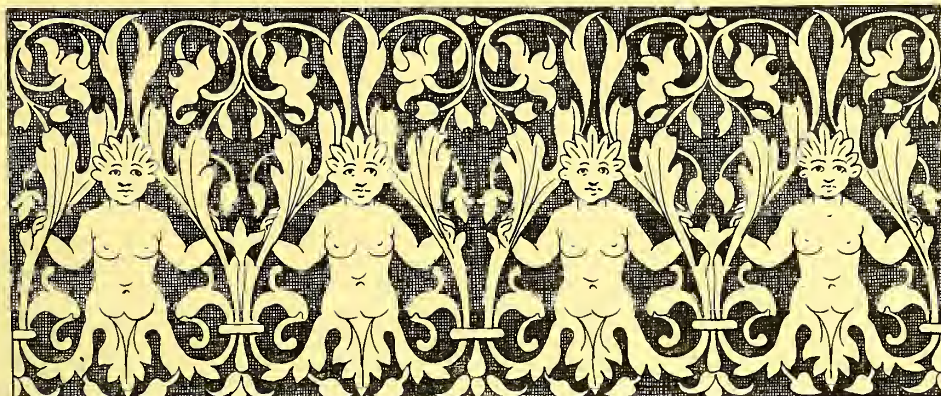


Fig. 143. — MODÈLE POUR UNE DENTELLE A L'AIGUILLE (XVIe siècle.)

CHAPITRE V

La Renaissance.

I

Des conditions nécessaires à son évolution. Sa définition.

Beaucoup de gens, pour qualifier certains monuments, certains meubles, certains objets à expression décorative, disent : style Renaissance. Or la Renaissance n'est pas un style, c'est une époque, et si l'on veut comprendre les différentes modifications du goût qui se sont succédé pendant les cent cinquante-six années que dura cette époque, c'est surtout l'esprit de cette époque qu'il faut pénétrer.

Au point de vue de la production, la Renaissance favorisa l'individualisme, et si les artistes purent grandir individuellement, c'est que, ainsi que l'a judicieusement fait remarquer M. Gustave Larroumet dans une de ses claires études, c'est que l'état social permettait pour eux cette évolution de leur tempérament. Il y avait la Cour, avec ses encouragements spéciaux; il y avait la noblesse, susceptible, surtout dans les provinces, d'un éclat manifesté par un goût particulier; et il y avait la bourgeoisie, riche souvent, et disposée à des sacrifices d'argent pour la satisfaction de son bien-être ou le simple agrément de son orgueil. Et les générations se succédaient dans des intérieurs, empruntant aux nécessités de l'existence, aux nécessités également d'une représentation réglée par la situation sociale, une formule d'art décoratif où se réfléchissait. comme en un miroir, le caractère de chaque époque.

L'architecture eut un caractère exclusivement laïque et civil; elle secoua la

tradition religieuse pour ne s'occuper que de satisfaire à des besoins de bien-être matériel, qui répondaient aux habitudes d'opulence rapportées d'Italie*. Comme la royauté gouvernait, la noblesse eut des loisirs et les employa à l'essor de ses aspirations nouvelles. On ne pouvait se départir encore complètement d'un art existant depuis des siècles, et profondément enraciné dans l'opinion, mais les individus y mêlaient avec audace les doctrines récentes, et le mélange créait des caractères particuliers, susceptibles d'établir un style.

D'autre part, la concurrence, et le besoin de se défendre aussi bien contre les influences venues du dehors et trouvant un terrain bien préparé pour s'implanter, que contre la ténacité et l'activité des esprits assoiffés d'invention, obligeaient les corporations et les confréries, débordées et occupées, à consentir des concessions et même à se multiplier; enfin le grand mouvement de la pensée prête à s'émanciper, la poussée philosophique qui avait fait surgir Luther et tendait au développement de la raison individuelle contre la discipline des superstitions, avait tourné les regards vers l'antiquité, dont la découverte bientôt vulgarisée de la typographie avait répandu les écrits.



Fig. 144.
ARMURE TIRÉE DES « HEURES » D'ANNE DE BRETAGNE

Des écrits, l'admiration, entretenue par de fréquents voyages en Italie, dépôt sacré des traditions antiques, passa aux monuments, et le sens de la Renaissance, au moins dans ses premières manifestations, fut donc d'*imiter*, sens étroit, sens qui eût pu être funeste, s'il ne s'était pas développé après une époque de création comme l'époque ogivale, et en un temps où l'individualisme trouvait à s'affirmer.

Qu'est-ce donc que la Renaissance? La définition en est difficile : combien l'ont tentée, qui n'ont pas su en dégager le caractère propre, en fournir la formule définitive? M. Eugène Müntz nous semble le mieux inspiré de tous ceux qui ont écrit sur cette époque, encore que son admiration soit parfois

* Les armures elles-mêmes n'échappèrent pas à cette soif de luxe, et au lieu du métal poli et luisant des âges précédents, on eut des armures ciselées et dorées, comme celle que reproduit la figure 144. Cette armure est celle dont est revêtu l'archange Michel, dans la 20e miniature du livre d'*Heures* d'Anne de Bretagne. Dans les tapisseries qui représentent l'entrée triomphale de Charles VIII et de Louis XII à Milan, les deux princes sont toujours parés d'armures pareilles, dorées.

absolue. Il a du moins le mérite d'avoir établi que la Renaissance était nécessaire. « Ce qu'il importe de retenir, écrit-il, et ce que l'on ne saurait proclamer assez haut, c'est qu'un style étant parvenu au terme de son évolution, toute réaction, quelle qu'elle soit, est préférable à la stagnation, si ce n'est pour le salut de l'art, du moins pour la dignité de l'artiste. » Après cette déclaration, nous n'éprouvons aucune gêne à accepter la définition que le savant esthète donne du mot Renaissance : « Il signifie, écrit-il au premier feuillet de son œuvre, ce rajeunissement de l'esprit humain, cet affranchissement de la pensée, cet essor des sciences et ce raffinement de la civilisation, cette poursuite de la distinction et de la beauté, qui se sont affirmés en Italie vers le xve siècle, sous l'influence des leçons de l'antiquité. »

II

Genèse et Origines.

A. LA NÉCESSITÉ D'UNE PÉRIODE DE TRANSITION

En France, ce n'est que vers la fin du xve siècle que la révolution commença de s'indiquer. Sous Louis XII, les doctrines nouvelles prirent un tel développement que leur triomphe fut désormais assuré. Un des plus chauds partisans avait été le cardinal d'Amboise, qui se mit à la tête du mouvement et attira en France les artistes italiens, tels que Giovanni Giocondo, qui construisit pour lui le château de Gaillon (*fig.* 146), où il unit très habilement la dernière formule de l'art ogival à la formule nouvelle. Ainsi l'antiquité n'y est évoquée que par les ornements en bas-relief des pilastres, la corniche et le plein cintre des arcades, tandis que l'art ogival s'y défend avec le plan même des pilastres, la disposition des colonnettes, la retombée des arcades, la clef du milieu

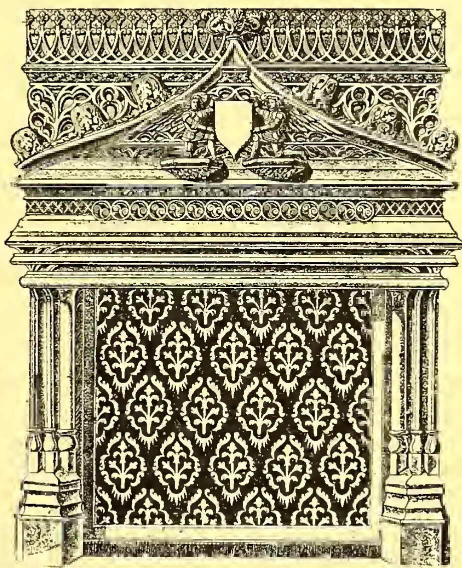


Fig. 145. — CHEMINÉE DU XVe SIÈCLE

et les clochetons élevés entre les arcades. Mais, il est évident qu'un art, qui a poussé de si profondes racines dans le sol national, ne peut pas, du jour au lendemain, reculer devant une inspiration étrangère : il faut le temps à la formule nouvelle de se refaire une genèse dans le climat qui n'est pas son climat d'origine; il faut le temps que le génie de la

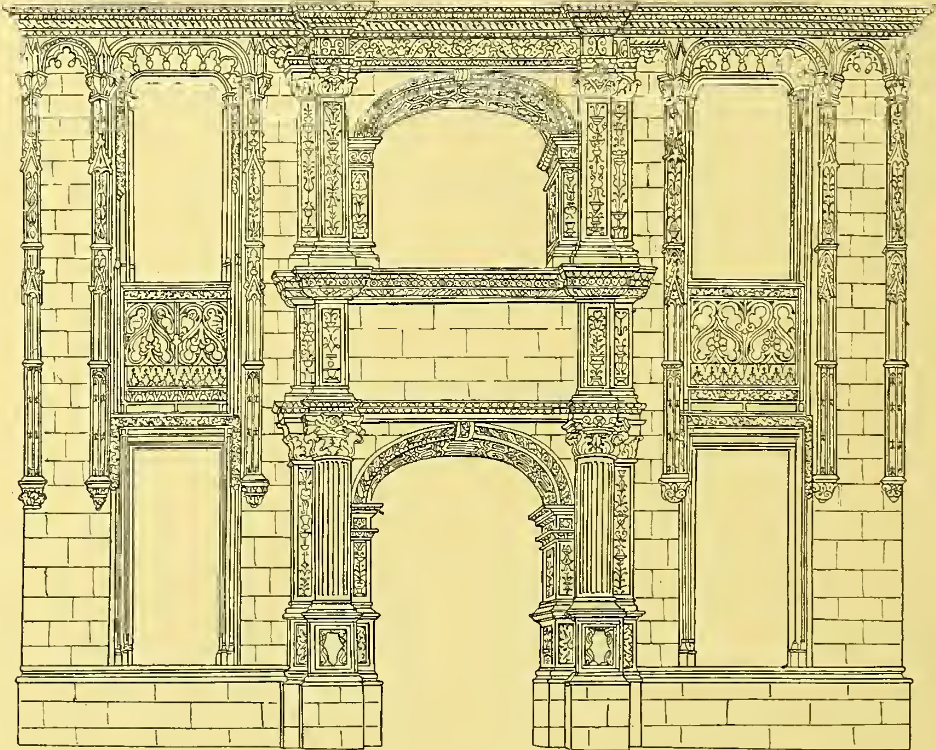


Fig. 146. — FAÇADE DU CHATEAU DE GAILLON

nation se soit assez pénétré des doctrines importées, pour qu'il les fasse siennes à son tour; et par ce que longtemps encore, après Louis XII, l'art décoratif aura de flagrants ressouvenirs des traditions ogivales, il ne faut pas conclure que la Renaissance se manifesta chez nous plus tard que nous ne l'avons indiqué. Nous verrons même cette chose étrange, que les deux écoles unies, et se faisant des concessions, surent créer des œuvres où la fermeté le dispute à l'élégance.

B. LES ORDRES DANS L'ART ANTIQUE

Mais, avant d'aller plus loin dans l'étude des caractères où s'affirme la Renaissance, avant de montrer à l'aide de documents en quoi consiste le

retour à l'antiquité, il n'est peut-être pas inutile de rappeler en quelques lignes quels furent, sinon les styles, du moins les ordres de l'art antique.

Les Romains, empruntant leurs styles de l'art grec, mirent en usage

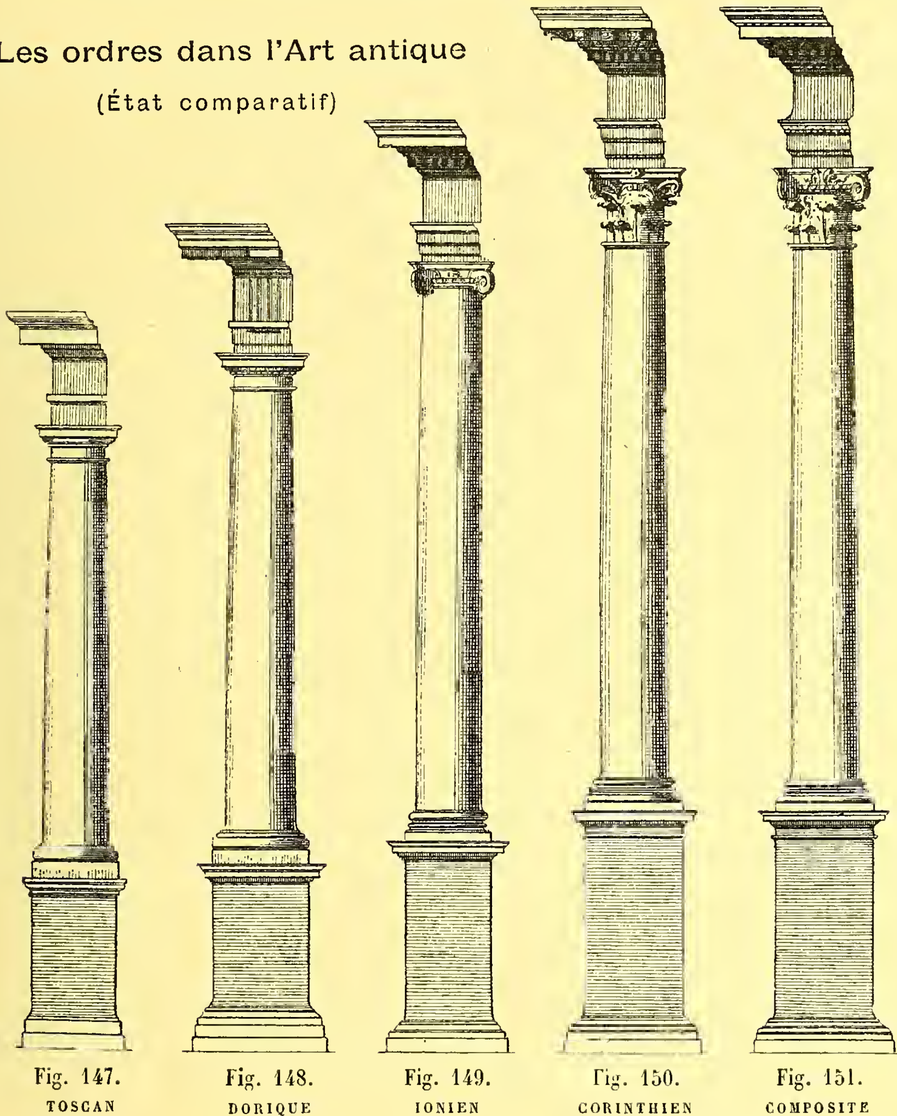


Fig. 147. TOSCAN — Fig. 148. DORIQUE — Fig. 149. IONIEN — Fig. 150. CORINTHIEN — Fig. 151. COMPOSITE

cinq ordres, et dans chaque ordre il faut considérer trois divisions, subdivisées elles-mêmes en trois parties :

Le piédestal, qui comprend la base, le dé et la corniche;

La colonne, qui comprend la base, le fût et le chapiteau;

L'entablement, qui comprend l'architrave, la frise et la corniche.

Les cinq ordres qui se caractérisent dans ces différentes parties sont :

1° D'origine grecque :

L'ordre dorique : huit diamètres de hauteur; membres des moulures nombreux ; ornement distinctif placé dans la frise et appelé *triglyphe* (*fig.* 148).

L'ordre ionique : neuf diamètres de hauteur; beaucoup de grâce dans les proportions; une base; le chapiteau formé d'un léger tailloir, surmonté de deux volutes. Entablement orné de denticules. Souvent, sur les doucines et les talons, courent des feuilles d'eau et des rais de cœur (*fig.* 149).

L'ordre corinthien : dix diamètres de hauteur; piédestal à hauteur calculée d'après les proportions de la colonne et orné de sculptures; base composée d'un grand nombre de moulures; chapiteau, en forme de vase, décoré de feuilles d'acanthe, d'olivier, et de feuilles frisées, profondément refouillées; architrave aux membres garnis de perles et de rais de cœur; frise occupée par des rinceaux ou des bas-reliefs; corniche, riche et variée, ornée de laurier supporté par des modillons (*fig.* 150).

2° D'origine étrusque :

L'ordre toscan : sept diamètres de hauteur; la base, le chapiteau et l'entablement sont dépourvus d'ornements (*fig.* 147).

3° D'origine romaine (?) :

L'ordre composite : Mêmes proportions que l'ordre corinthien, mais le chapiteau est composé de l'acanthe de cet ordre, surmonté des volutes de l'ordre ionique; et il introduit dans l'entablement des changements malheureux (*fig.* 151).

Enfin l'intercolonnement varia suivant les ordres : dans le dorique, il était de deux diamètres et demi; dans l'ionique, de deux un quart; dans le corinthien, de deux; dans le toscan, de quatre; dans le composite, de un et demi.

C. COMMENT LA RENAISSANCE S'AFFIRME TOUT D'ABORD EN RETOUR A L'ANTIQUITÉ

Or l'un des premiers efforts qu'accomplit la Renaissance fut de reprendre le sentiment dominant de la ligne horizontale, de l'art antique; de replacer l'architrave sur le tailloir du chapiteau, d'en faire un rempart contre lequel

vainement l'arcade viendrait se heurter; tandis qu'une des tendances les plus marquées du style ogival avait été de déguiser, comme l'écrivait Vitet, les lignes horizontales et d'accentuer les lignes perpendiculaires, d'affranchir l'arcade en la transportant sur le chapiteau de la colonne, et en brisant l'entablement pour lui supprimer tout obstacle.

III

Des différentes étapes d'évolution pendant la Renaissance.

Jusqu'à l'avènement de François Ier (1515), il y eut en France un style de transition, dont nous venons de citer un exemple. Il est à remarquer, d'ailleurs, que pendant la Renaissance, l'évolution des styles est beaucoup plus rapide que pendant les siècles de la doctrine ogivale. Cela tient, en dehors des conditions spéciales de la société et du mouvement accentué de la politique extérieure, à ce que l'art s'est définitivement individualisé; l'histoire complète du style pendant la Renaissance ne va pas sans l'histoire des stylistes, et cependant nous voulons nous borner à l'étude comparative des styles, réservant pour un autre volume l'étude spéciale des stylistes. De François Ier à Henri II, le style qui se dérobe de plus en plus à la tradition précédente a encore des tâtonnements : il en rejette les formes, mais il ne peut se défendre d'en continuer le principe. Après avoir d'abord appliqué les théories qui s'étaient fait jour sous Louis XII, les artistes étaient arrivés à des formules d'où se

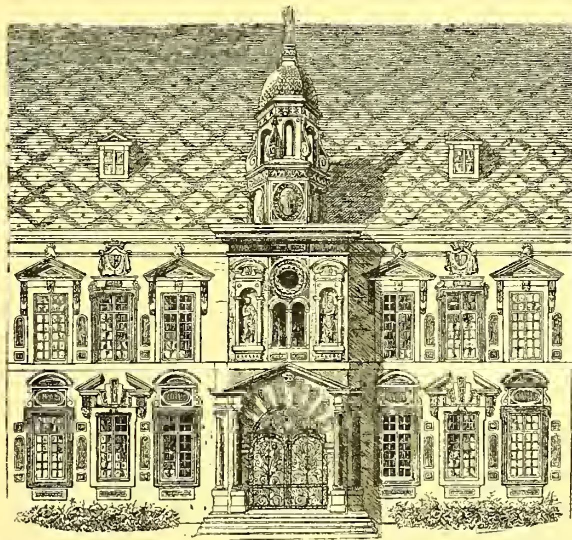


Fig. 152. — FAÇADE DU PALAIS DE JUSTICE DE DIJON PAR HUGUES SAMBIN (XVIe siècle.)

dégageait réellement le style de la Renaissance; mais dans la dernière partie de son règne, François Ier avait appelé à la cour trop d'artistes italiens, pour que leur influence n'eût pas pour résultat d'affadir le style et d'en fausser, sinon d'en changer le caractère.

Il fallut qu'à la fin de ce règne des maîtres français, Pierre Lescot, Jean Bullant et Philibert Delorme, qui étaient allés étudier en Italie, revinssent, pour que le style épuré par eux, devant les témoins mêmes de l'antiquité, s'affranchît de l'influence italienne, influence de seconde main, et apparût en une beauté recherchée, où l'opulence savait demeurer

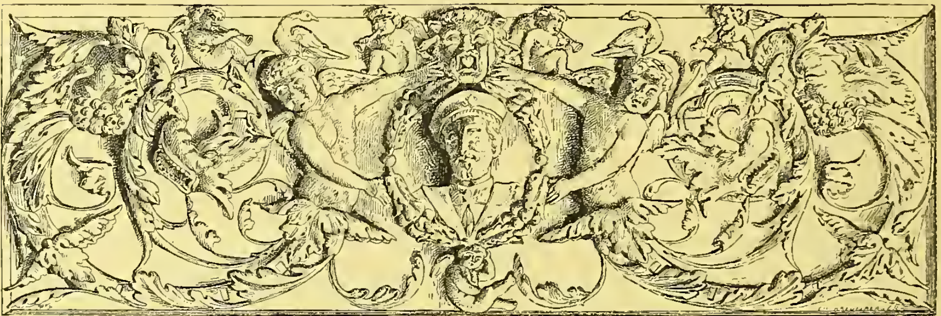


Fig. 153. — PANNEAU SCULPTÉ (Renaissance.)

délicate, mais où surtout, au-dessus des formules générales, planait le sentiment individuel. C'est la plus glorieuse période de la Renaissance. Le style s'y manifeste à la fois par la simplicité, la grâce et la noblesse : on y sent un besoin de constituer un style nouveau qui soit un style national; et pour y parvenir on ne redoute aucune difficulté; l'activité se dépense en efforts extraordinaires de pensée et de labeur, et l'on atteint, dans l'exécution, à la perfection.

Sous le règne de Henri II, le mouvement s'était continué, apportant encore plus de simplicité, plus de goût dans le style, qui multipliait ses effets à tout objet susceptible de recevoir une forme caractéristique d'art; mais après Henri II, sous le règne des derniers Valois, François II, Charles IX, Henri III, les guerres civiles amenèrent une décadence rapide : on ne prenait même plus le soin de défendre contre la ruine les monuments qui constituaient la richesse du patrimoine national, et l'industrie, inquiète, gênée, misérable, n'avait plus « le cœur à l'ouvrage », et ne se donnait plus la peine d'innover, se bornant à prendre ses modèles dans les cahiers des graveurs. Pendant le règne de Henri IV, le luxe cède le pas à l'utilité; la

science s'empare des voies publiques pour y exercer sa tyrannie de l'alignement, et le style s'applique à traduire la force et l'énergie, sans grandeur ni noblesse. Comme le souffle d'où émane sa production, l'art se fait court. C'est la fin de la Renaissance, que le règne de Louis XIII achève définitivement.

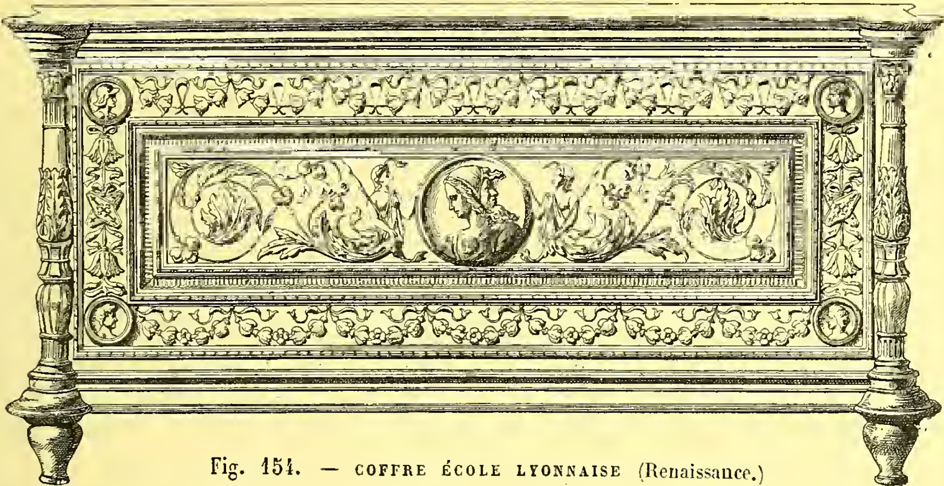


Fig. 154. — COFFRE ÉCOLE LYONNAISE (Renaissance.)

IV

Détails d'ornements caractéristiques de la Renaissance.

Nous avons indiqué rapidement le processus d'évolution du style pendant la Renaissance; il faut maintenant nous arrêter à quelques détails d'ornementation, qui nous permettront d'en préciser les différents caractères.

Si les artistes de la Renaissance s'étaient adonnés à une évocation de l'art antique, ils ne consentaient pas à s'enfermer dans la formule étroite des canons, et ils prétendaient user des ordres avec la même liberté que les Grecs eux-mêmes et les Romains.

A. COLONNES ET PILASTRES

Ainsi, pour les colonnes et les pilastres, il leur répugnait de trop sacrifier à la sobriété antique, et ils multipliaient les détails décoratifs. Le fût de la colonne reçut des enjolivements : rarement il fut uni, plus sou-

vent cannelé dans le sens perpendiculaire (*fig.* 155), puis cannelé en spirale (*fig.* 156) ou entouré de feuillages (*fig.* 157) dont les tiges rampaient à sa surface; il fut également partagé par des anneaux et des sculptures circulaires (*fig.* 158). Il y eut encore, et cela particulièrement de Charles IX à Louis XIII, les colonnes à tambour (*fig.* 159), divisées régulièrement en assises de diamètres différents. Mais une sorte de pilastre caractérise bien le

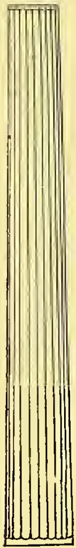


Fig. 155.



Fig. 156.



Fig. 157.

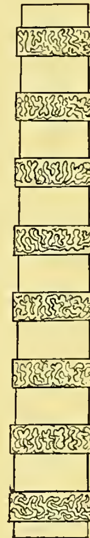


Fig. 158.

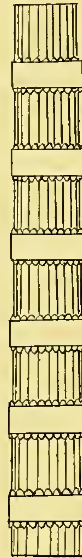


Fig. 159.



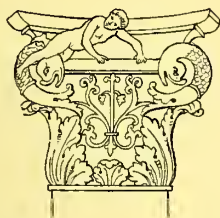
Fig. 160.

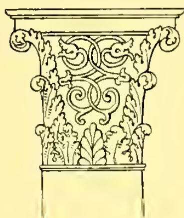
style de cette époque, c'est la cariatide, qui répondait au goût du luxe, et rompait avec tant de grâce l'austérité des lignes (*fig.* 160). On n'en peut pas citer un exemple plus beau et plus typique que les cariatides de Jean Goujon, dans une des galeries du Louvre. Afin de bien montrer qu'il ne s'agissait pas là de statues, mais d'un élément de décoration purement architectonique, il les a élevées sur une base, les a couronnées d'un chapiteau, et, poussant plus loin que les anciens, coupa les bras. Ainsi la cariatide demeurait dans son rôle exclusif de support, en dehors de toute apparence de réalité.

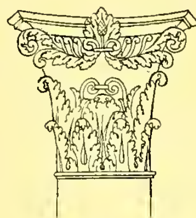
B. CHAPITEAUX

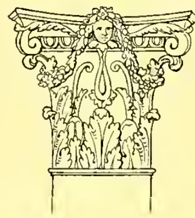
Pour les chapiteaux, la doctrine de la Renaissance voulait qu'on revînt à la ligne horizontale de l'antiquité, et l'on y revint en effet en architecture aussi

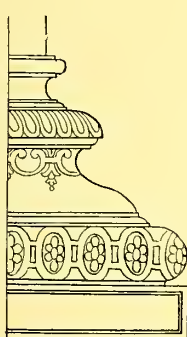
bien que dans les meubles, mais avec quelle fantaisie, quels caprices d'imagination, quelle insatiable fécondité, tantôt d'une verve spirituelle et ironique, tantôt d'une grâce souriante et molle, où se révèle un côté

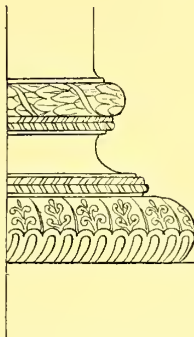

Fig. 161.

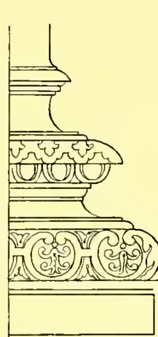

Fig. 162.

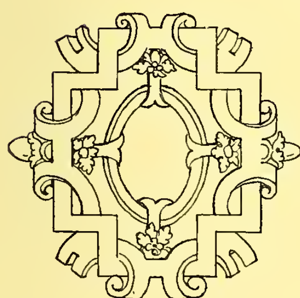

Fig. 163.

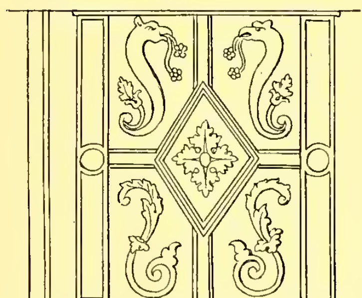

Fig. 164.

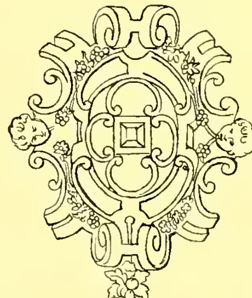

Fig. 165.


Fig. 166.


Fig. 167.


Fig. 168.


Fig. 169.


Fig. 170.

sensuel de la pensée ambiante. Les bases ont de l'ampleur et de la force (*fig.* 165, 166, 167), sans cesser d'être élégantes; les chapiteaux, les corniches et les entablements perdent de leur correction sous la surcharge des ornements (*fig.* 161, 162, 163, 164); les cartouches et les panneaux

(*fig.* 168, 169, 170) s'offrent à la fantaisie des artistes, qui ne se font pas faute d'y inscrire, en une formule essentiellement décorative, tout ce que leur inspiration vagabonde leur suggère. Les frises, qui parfois ne s'appliquent qu'à copier l'antiquité, témoignent souvent d'une originalité propre; il n'est pas jusqu'aux portes et aux fenêtres, jusqu'aux battants des meubles qui ne soient à eux seuls des monuments à système complet de décoration variée. Enfin, plus spécialement en ce qui concerne l'architecture, la Renaissance s'est dépensée en inventions admirables pour les cheminées et les toitures.



Fig. 171. — FRISE RENAISSANCE



Fig. 172. — FRISE RENAISSANCE



Fig. 173. — FRISE RENAISSANCE

C. SCULPTURE

La sculpture, pendant la Renaissance, se plaça à un point de vue opposé à celui des imagiers de pierre de l'époque ogivale. Tout entière à son culte de la beauté plastique, elle se préoccupa spécialement de l'anatomie et du sentiment de la réalité; mais elle crut donner l'impression d'un naturalisme puissant, musclé, grave, et aboutit à une sorte de sensualité où se réfléchissaient les appétits morbides de l'époque. Comme l'a très bien dit un historien, « pour l'antiquité, la beauté était un culte; pour la Renaissance c'était l'objet d'un désir; dans la première, la nudité était chaste; pendant la seconde, elle fut voluptueuse ». Elle quitte absolument le domaine de la figuration religieuse et mystique pour se livrer à l'anthropomorphisme profane, où les symboles du matérialisme païen ressuscitent. Un archéologue, très oublié aujourd'hui, Raoul Rochette, a écrit, avec infiniment de bons sens : « A l'époque de la

Renaissance, l'anarchie, qui s'était introduite dans l'Église par l'effet du protestantisme, se glissa par la même voie jusque dans le domaine de l'art. Avec le trouble qu'elle porta dans les croyances chrétiennes, s'affaiblit encore davantage le culte des types primitifs et des traditions hiératiques qui avaient été l'une de ses croyances; et l'artiste, qui avait besoin de la foi pour l'exécution comme pour l'effet de son ouvrage, perdit avec elle le principal ressort de son talent. L'étude même de l'antiquité, presque toujours mal dirigée, devint à son tour une nouvelle occasion de méprises, une nouvelle cause de désordres, en cherchant à retremper l'art dans l'imitation de l'antique; l'entreprise était impossible et malheureuse, et lorsqu'un artiste voulait essayer encore de l'inspiration religieuse, il créait une œuvre qui avait presque cessé d'appartenir au christianisme, sans appartenir pour cela à l'antiquité. » Certes, voilà un jugement sévère, où les considérations sont ramenées trop étroitement à l'émancipation de l'art hors de la discipline religieuse; mais il faut convenir qu'il contient une grande part de vérité et marque avec netteté la distance qui sépara toujours l'art de la Renaissance de l'art antique.

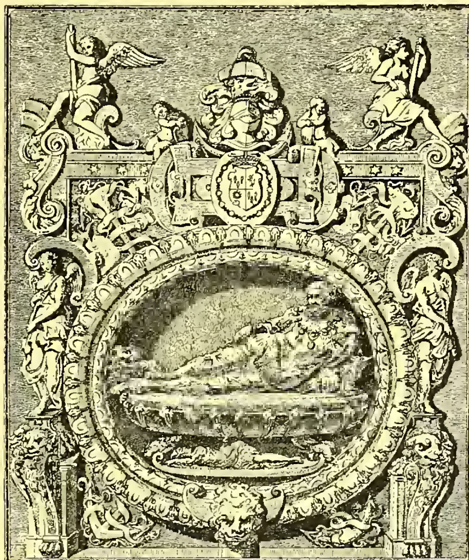


Fig. 174. — TOMBEAU DE L'AMIRAL CHABOT

D. VITRAIL, CÉRAMIQUE ET AUTRES MOYENS D'EXPRESSION DE CARACTÈRE

Dans le vitrail, dont l'architecture nouvelle a modifié la forme et élargi le domaine, la Renaissance remplace par la science en progrès la naïveté qu'elle n'a plus. C'est alors qu'on vit ces vitraux en grisaille dont la mise en plomb était particulièrement affinée, et de très petites dimensions, comme des feuillets historiés auxquels la fenêtre servait d'album lumineux.

Dans la céramique, l'effort de Luca della Robbia (*fig.* 175), à Florence, de Orazzio Fontana, à Pezzaro, et plus tard de l'admirable Bernard Palissy, avait été fécond, pour les faïences émaillées et les majoliques. Des fabriques s'étaient d'ailleurs ouvertes dans différents centres, et la production était

très abondante : faïences, porcelaines, grès portaient chacun leurs caractères propres, et certaines marques en sont aujourd'hui recherchées des collectionneurs au prix des sacrifices les plus exagérés.

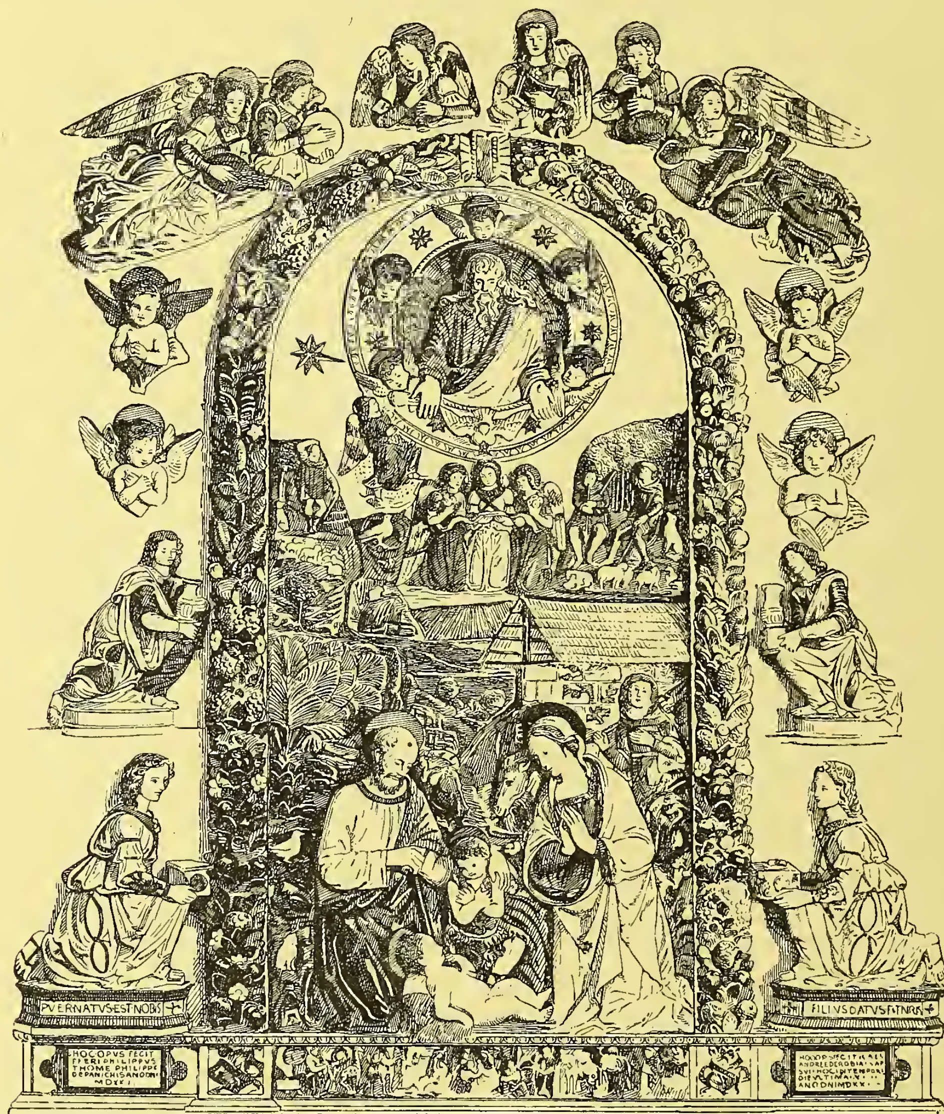


Fig. 175. — BAS-RELIEF EXÉCUTÉ PAR GIOVANNI DELLA ROBBIA

L'art de l'émail, qu'on pouvait aux âges précédents placer à côté de l'orfèvrerie, subit pendant la Renaissance des modifications fondamentales, peut-être amenées par les terres émaillées de della Robbia : ce qu'il y a de certain, c'est que l'émaillerie s'inspira de la céramique et se rapprocha de la

peinture. « On ajouta, écrivait Bourquelot, un fond d'émail blanc entre le métal et la couleur, et l'on put ainsi exposer l'objet au feu et le livrer à de nombreuses retouches. Les Limousin, les Courtois (*fig.* 176), les Raymond



Fig. 176. — ÉMAIL DE LIMOGES, PAR JEHAN COURTOIS

firent de véritables tableaux, remarquables par la pureté du dessin et par l'harmonie des couleurs. »

L'orfèvrerie, qui avait laissé tant d'objets précieux pour la richesse des églises, créa d'admirables pièces pour la vie civile. A côté des anciennes argenteries, les nouvelles pouvaient se montrer fièrement, plus faites cependant pour le luxe de la table que pour l'exposition du dressoir. L'or, l'argent,

le cuivre et l'étain étaient mis à contribution de toutes les façons, pour les aiguières, les plats, les brocs, les fontaines, etc., toutes pièces que nous analysons dans les planches qui suivent.

Les tapisseries étaient importées d'Orient par les marchands italiens; Henri IV réussit, mieux que ses devanciers, à acclimater en France cette formule nouvelle dans une production très ancienne, et il fonda en 1597 une manufacture qui, plus tard, après des avatars successifs, devait devenir, en 1631, la Savonnerie. Pourtant, pendant le xvi[e] siècle, quelques gens de goût avaient lutté contre les tapisseries lourdes, et les avaient remplacées par des tentures de soie ou de velours du plus bel effet.

L'ébénisterie du xvi[e] siècle est représentée dans nos planches par des exemples trop nombreux pour qu'il soit utile d'y insister. Les huchiers menuisiers de cette époque, sous l'ardeur qu'entretenait l'émulation des écoles, ont créé des chefs-d'œuvre qui sont aujourd'hui l'orgueil des musées et des collections particulières.

La serrurerie marchait de pair, demandant à l'architecture tous ses éléments de style, pour s'imposer en toute occasion avec un caractère profond d'originalité, et des qualités extraordinaires d'habileté : aussi les pièces de serrurerie avaient-elles souvent un autre rôle que celui de la sécurité et de la discrétion; elles entraient pour une bonne part dans la puissance décorative des objets qu'elles étaient destinées à fermer.



Fig. 177. — ARABESQUES (Renaissance.



Fig. 178. — SCÈNE RUSTIQUE, D'APRÈS BREUGHEL
Tapisserie bruxelloise (XVIIe siècle).

CHAPITRE VI

Epoque de Louis XIII.

**Le Style caractérisé par un défaut de caractère.
Influence d'une étude imparfaite de l'antiquité.
Le superficiel et le manque d'accent.**

La Renaissance est-elle bien achevée? Oui, si l'on considère les constructions, telles que le Luxembourg, que Marie de Médicis s'applique à faire terminer rapidement. Non, si l'on étudie les tapisseries, dont les fabriques des Flandres et de la France inondaient les palais et les demeures seigneuriales; si l'on étudie surtout la peinture décorative, destinée seulement à remplacer sur les murs les tentures de tapisseries, et dont la production s'inspira obstinément des exemples les moins heureux des écoles italiennes.

Marie de Médicis avait appelé Rubens à décorer la grande galerie du Luxembourg, et l'on connaît la suite d'œuvres si intéressantes que le grand coloriste exécuta pour elle. Mais l'influence d'une décoration si complète, et si différente de ce qui se faisait alors, fut négative sur les décorateurs français. Ceux-ci avaient appris le chemin de l'Italie : d'aucuns, et non des moindres, y avaient établi leur foyer; et sous la tyrannie d'une pareille éducation, ils semblaient avoir renoncé à tout jamais à chercher une formule qui répondît mieux au génie national.

« Saisis par la théorie classique, qu'ils comprenaient d'ailleurs fort peu

et appliquaient fort mal, dit M. Henry Lemonnier, l'éminent professeur de l'École des Beaux-Arts, ils ne représentèrent presque jamais les scènes de leur époque. Ils eurent deux sources d'inspiration : le paganisme et le christianisme, mais ils prirent avec l'un et avec l'autre de singulières libertés. Ils connaissaient très vaguement la véritable antiquité, ils n'étaient capables de la voir que par ses côtés anecdotiques, de l'interpréter qu'à travers l'interprétation italienne : ils ne la mesuraient qu'à leur esprit, qui était médiocre. Quant au christianisme, on ne les sent pas mieux en état d'en concevoir même la gravité, à plus forte raison le sens religieux : ils n'y cherchaient en vérité que des motifs de tableaux.



Fig. 179. — VITRAIL REPRÉSENTANT LOUIS XIII, EXÉCUTÉ PAR GAUTHIER ET LINARD

« Aussi voit-on facilement tout ce qui leur manque; d'abord la pensée. Leurs œuvres ne répondent jamais à une conception intellectuelle ou morale, aucune idée ne s'en dégage. Non seulement ils n'y mettent rien d'eux-mêmes, mais ils ne prennent jamais leur sujet que par la surface. Ils n'ont pas d'avantage l'amour profond de la plastique; non qu'ils demeurent absolument indifférents à la séduction des formes, mais ils n'ont jamais compris que l'expression de la beauté venait avant tout de l'étude sincère de la réalité; ils n'ont vu la nature qu'à travers le voile de leur éducation artistique et de leurs théories. Leur main même ou leur pinceau finissait par ne plus avoir l'énergie de serrer de près la vérité, ne la rendait plus que par un compromis entre le modèle et l'antique, et ne se prêtait qu'à une certaine grâce arrondie et molle. Idée ou exécution, on cherche en vain chez eux l'accent*. »

Peut-être faut-il aller chercher la vérité dans les arts accessoires, comme le vitrail que nous reproduisons (*fig.* 179) et qui nous donne un précieux document sur la personne même de Louis XIII, tirant de l'arquebuse à rouet et vêtu d'un justaucorps galonné, à petits pans tailladés, par les fentes

Ce jugement paraît un peu sévère si on l'applique à Nicolas Poussin, qui, lui, avait eu réellement l'intelligence de l'antiquité, et même à Eustache Le Sueur, qui montra de belles qualités de composition; mais il faut avouer qu'il s'adapte justement au peintre favori de Louis XIII, à Simon Vouet, autant qu'on en peut juger par ce qui reste de lui. Dans ses panneaux décoratifs, qui furent gravés par Michel Dorigny, il apparaît comme le styliste type du commencement du XVII[e] siècle; ce ne sont plus les lignes élancées de la belle période de la Renaissance : ses figures ont des formes plantureuses, et



Fig. 180. — ÉVENTAIL; ÉPOQUE DE LOUIS XIII.

l'ordonnance de l'ensemble est lourd : les rinceaux n'ont plus d'imprévu ni de légèreté, et les cartouches se présentent dans un cadre simplement géométrique. La seule originalité qu'on doive y reconnaître, c'est la fleur prise à son état naturel, et mise en guirlande, au lieu des fleurs empruntées toutes stylisées aux formules précédentes.

Si la couleur plus que le modelé préoccupait les peintres, les sculpteurs ornemanistes, au contraire, cherchaient l'accent dans l'abus et l'exagération du relief : entre les pilastres, sur les tympans, partout où ils le pouvaient, ils multipliaient les cartouches aux contours amollis, et aux volutes excessives;

duquel passent les aiguillettes qui tiennent le haut-de-chausses au pourpoint. Cette peinture sur verre, très curieuse, est de deux artistes de Troyes, cités par Moreri, Léonard Gauthier et Linard, et non d'un seul Linard-Gauthier.

suivant que l'édifice était religieux ou civil, ils prodiguaient les têtes de chérubins ailés ou les mascarons ironiques.

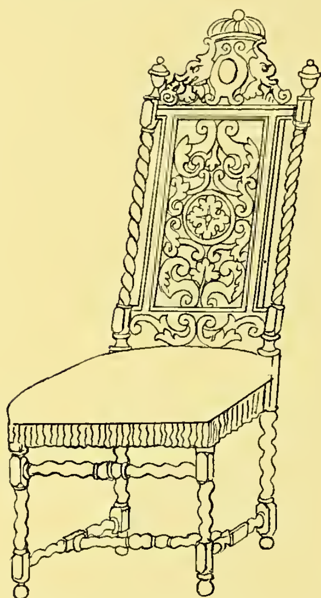


Fig. 181. — CHAISE LOUIS XIII

Pour le mobilier, l'appoint architectonique se borne à des colonnes torses, et à des moulurations arrondies : le meuble est en chêne ou en noyer ; et quand il s'agit d'un meuble léger, comme un siège, on le fait de bois noirci, parfois d'ébène, qu'on recouvre la plupart du temps de tapisserie, de velours ou de soie. Il existe enfin d'autres meubles, comme les lits, et même les tables, qu'on dérobe entièrement sous l'ampleur des rideaux et des tentures, ou sous la sombre moiteur des tapis.

A cette époque cependant, époque austère, époque aussi de compression politique et de recueillement forcé, un art brilla d'un réel éclat, la glyptique, qui comprenait le travail en creux et en relief du métal, et fut exceptionnellement servie par deux maîtres médailleurs, Guillaume Dupré et Warin.



Fig. 182. — MÉDAILLON PAR GUILLAUME DUPRÉ

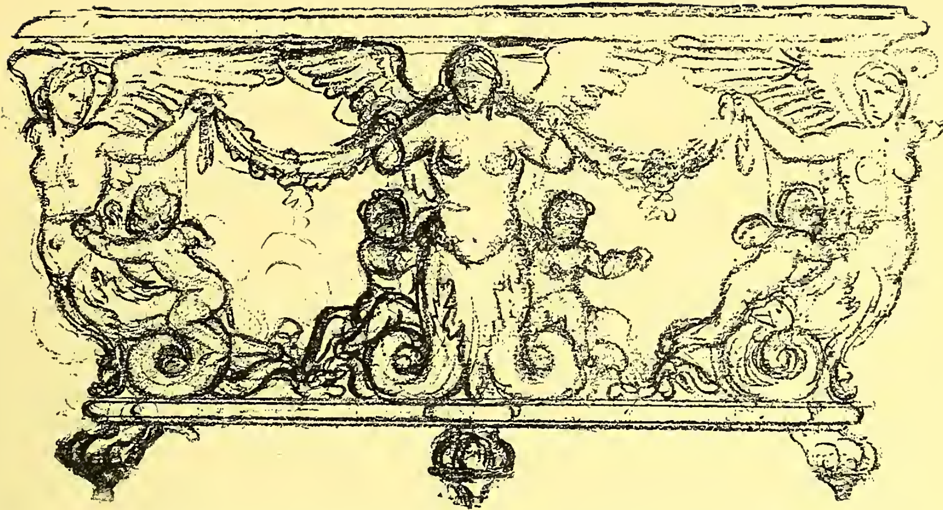


Fig. 183. — GRAND GUÉRIDON A FIGURES (DESSIN DE LEBRUN)

CHAPITRE VII

Époque de Louis XIV.

Le style, à l'époque de Louis XIV, nous révèle un état d'âme qui se manifeste impérieusement dans l'art décoratif : l'orgueil. Si toute la production paraît unie; si on en saisit la direction, les tendances, l'effort de volonté toujours porté vers un même but, on s'aperçoit que c'est une pensée d'orgueil qui préside à cette direction, à ces tendances, à cet effort de volonté. Et il en résulte dans l'œuvre créée, comme caractère dominant, une sensation d'où le naturel est exclu, une sensation d'artificiel et de convenu, qui arrête l'élan et tempère l'admiration. Tout y est fait pour l'aspect extérieur, pour la parade, pour une sorte d'hypocrisie de grandeur, à laquelle les contemporains eux-mêmes se laissent prendre.

L'ordre et la discipline veulent l'unité, mais l'harmonie fait défaut ; on a soif de magnificence et de pompe, mais la simplicité méconnue garde pour elle ses qualités méconnues. On ne se contente plus d'interpréter l'antiquité dans les monuments, avec l'ingéniosité dont les artistes de la Renaissance avaient fait preuve, on veut la copier, et l'on voit subitement toute inspiration se stériliser. La copie d'ailleurs est compliquée parce qu'on

prétend, par ignorance, la perfectionner, et, suivant la formule heureuse d'un historien, « ce siècle qui se faisait l'imitation pour règle, eut l'étrange malheur, par une contradiction bizarre, de gâter ce qu'il imitait ».

N'est-il pas curieux qu'à cette époque, où l'activité intellectuelle se

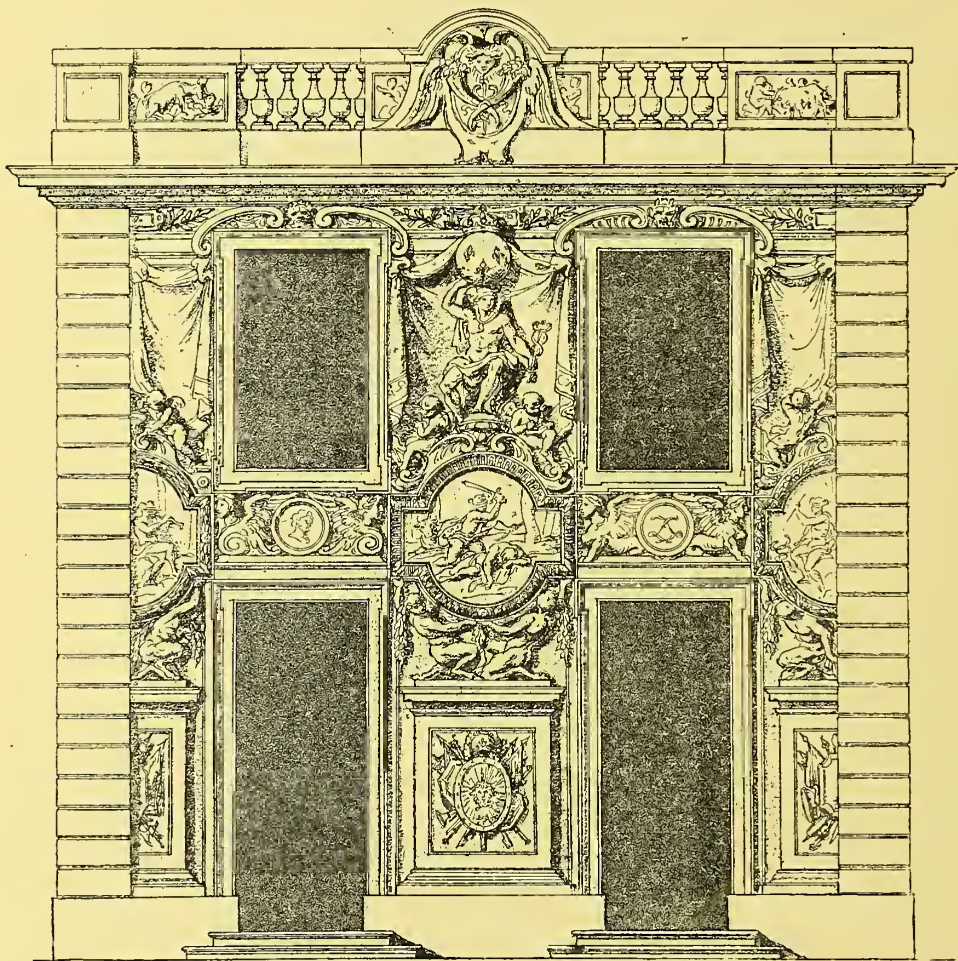


Fig. 184. — DESSIN DE LEBRUN, POUR MARLY

haussait jusqu'au génie, où une sagesse vraiment olympienne semblait présider à l'expansion des lettres, des sciences et de la philosophie, où le bon sens même savait se manifester dans les œuvres de l'esprit par d'incomparables chefs-d'œuvre, n'est-il pas curieux que l'art, et particulièrement l'architecture, n'ait songé qu'à sacrifier à l'effet extérieur, effet d'inutile magnificence, transportant partout le temple antique, avec une déplorable

monotonie de colonnes, comme si tous les actes qu'il fallait abriter étaient des actes divins; comme si la vie, en son évolution la plus stricte, la plus matérielle, était devenue un culte. A tout propos, le ton qui se fait entendre

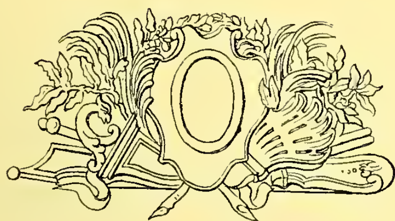


Fig. 185.



Fig. 186.



Fig. 187.

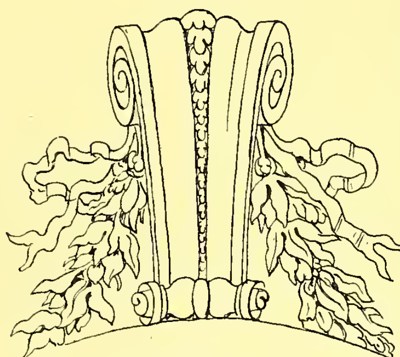


Fig. 188.

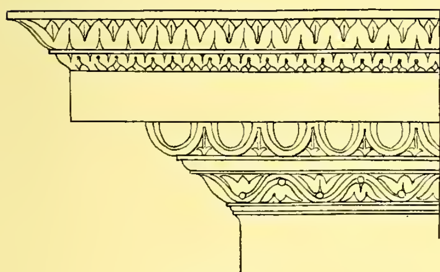


Fig. 189.

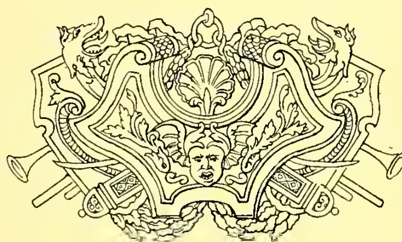


Fig. 190.

est celui qui commanderait à l'épopée, encore qu'il s'agisse de répondre à un besoin pratique : le grand siècle, dans son art, est le siècle de l'emphase, dont l'aspect de grandeur ne va pas sans froideur, dont la superbe dérobe mal les artifices; dont la solennité est souvent disproportionnée avec l'objet

auquel elle s'applique, et d'où s'éveille une inévitable sensation de tristesse; celle qu'on ressent par exemple dans cette cité de Versailles, où chaque pierre, pour ainsi dire, évoque le souvenir du roi soleil.

LES CARACTÈRES PROPRES

Et cependant, pour le décor de ces édifices princiers, et de ces demeures somptueuses auxquelles Mansard avait apporté d'heureuses modifications, on ne ménageait aucun effort, on ne refusait aucune matière, on ne reculait

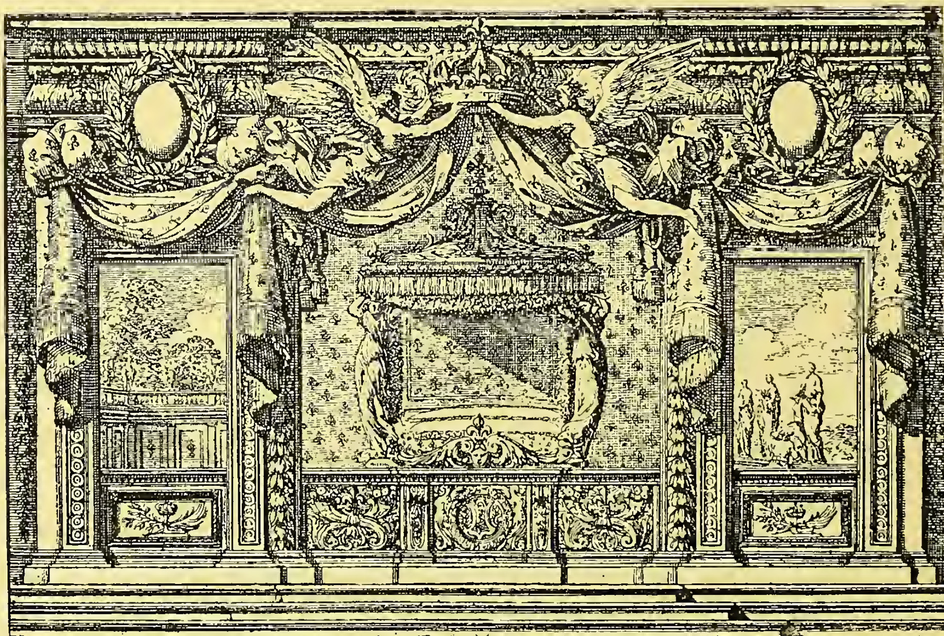


Fig. 191. — ALCOVE A LA ROYALE (LEPAUTRE)

devant aucun sacrifice : l'or, l'argent, le bronze, le marbre aux mille variétés de couleurs apportaient leur concours le plus riche; on se dépensait en imagination de toutes sortes, pour donner plus d'éclat à la majesté, mais on ne rencontrait pas le charme.

Les matières étaient précieuses, mais les formes étaient molles et contournées; l'ornement était abondant, mais il se surchargeait de détails inutiles, dont l'exagération et le nombre causaient de la fatigue. Il est vrai que les décorateurs trouvaient une source inépuisable pour leurs coûteux caprices, dans les cahiers de modèles, que les graveurs du XVIIe siècle publiaient sans se lasser, à l'exemple de leurs prédécesseurs de la Renaissance. Et puis, il faut bien le constater, si l'on n'avait pas encore le goût sévère de

l'archéologie qui se manifestera avec éclat dans le siècle suivant, on avait déjà contracté des habitudes de collections : les objets commençaient à s'amasser dans les intérieurs; certains personnages employaient leur fortune à se créer des galeries, où, dans le désordre de l'entassement, toutes les époques et tous les styles se heurtaient, et les décorateurs, pour se distinguer, croyaient bien faire en multipliant l'ornement avec un tout autre but que la pure satisfaction de l'esthétique. Et d'ailleurs, comment ne pas excuser ces erreurs, quand le bric-à-brac vient dévoyer le geste et fausser le sens de la raison? Dès ce moment le style perd son homogénéité, et les styles, en leurs manifestations diverses, sont difficiles à suivre dans leur évolution précipitée.

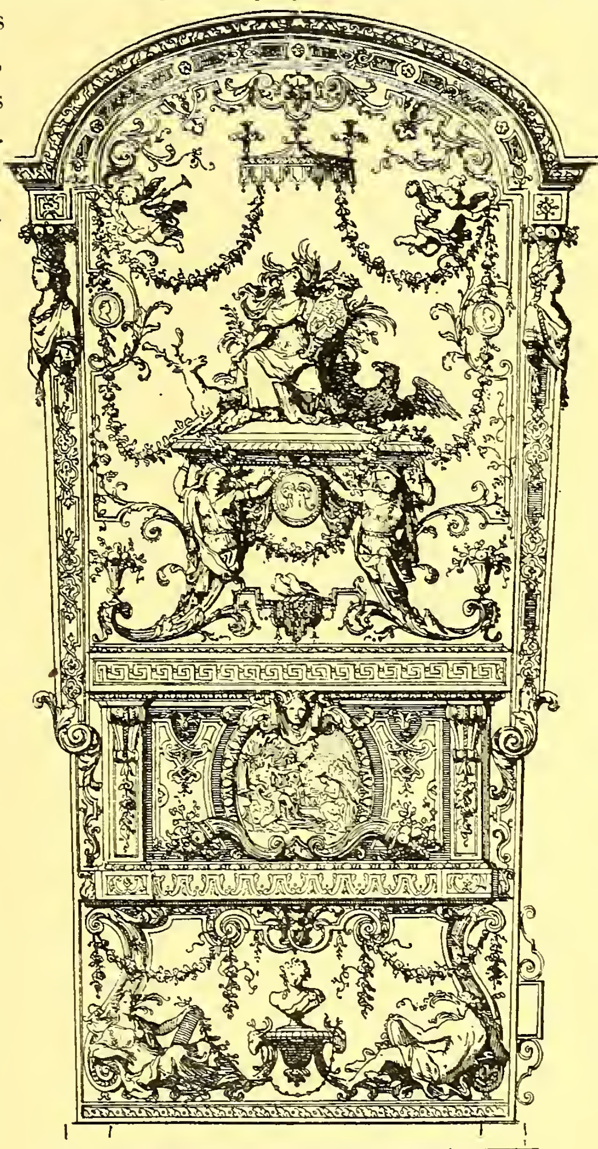


Fig. 192. — CHAISE A PORTEURS LOUIS XIV

Le vitrail est complètement abandonné : les fenêtres portent des vitres, de petite dimension, encore retenues par des ligatures de plomb, les châssis de bois ne devant être adoptés qu'au XVIIIe siècle. Mais une industrie nouvelle naquit, celle des miroirs, qu'on avait jusque-là fait venir de Venise, et où les miroitiers français du XVIIe siècle atteignirent, du premier coup, à la perfection. On connut des glaces d'une dimension peu commune, et l'on ne peut nier que cet élément de décoration fut particulièrement heureux. La céramique connut également des vicissitudes; on ne voulait plus des faïences de Bernard Palissy,

pas plus que des formules Henri II. La Chine avait importé nombre de pièces de porcelaine, dont les amateurs se montraient jaloux.

La tapisserie, avec la manufacture des Gobelins, et sous la direction de Le Brun, produisit des pièces qui répondent bien au goût de l'époque; comme les belles suites des *Mois*, des *Saisons*, des *Maisons royales*, des *Muses*, de l'*Histoire d'Alexandre*, de l'*Histoire de Méléagre*, etc.; on doit signaler cependant, vers la fin du XVIIe siècle, l'apparition du papier de tenture, destiné à donner, avec économie, la sensation du luxe des tentures d'étoffe ou de cuir.

Enfin, l'orfèvrerie et l'ébénisterie, avec les Boulle, affirmèrent leur vitalité en des pièces que nous avons analysées dans nos planches. Il s'agit là surtout d'œuvres de stylistes : le style général échappe; le style individuel s'impose de plus en plus; y insister davantage nous obligerait à sortir des limites que nous nous sommes proposées pour cette étude.



Fig. 193. — VASE PAR CLAUDE BALLIN



Fig. 194. — SCÈNE SIAMOISE, D'APRÈS LES CARTONS DE LEPRINCE
(Tapisserie des Gobelins)

CHAPITRE VIII

Styles du XVIIIe Siècle.

La Régence. — Louis XV. — Mme de Pompadour.

On a écrit : « La corruption des mœurs engendra, sous la Régence, la corruption du goût. L'abaissement de l'esprit gouvernemental entraîna celui de toutes les aspirations. » Et l'on a voulu, en ce jugement d'une excessive sévérité, donner la synthèse morale non seulement de la Régence, mais encore de tout le règne de Louis XV.

Il faut revenir sur une pareille appréciation : le style du XVIIIe siècle, y compris la transition de la Régence, s'explique parfaitement sans invoquer la corruption du goût et l'abaissement de l'esprit. Si les modes et, partant, si le goût exprimé sont des résultantes d'une façon générale de penser et de sentir, le mouvement philosophique était trop puissant au XVIIIe siècle pour ne pas rejeter tout de suite, après la mort de Louis XIV, tout ce que la saine raison commandait de rejeter des vains artifices de l'emphase. Le style du XVIIIe siècle est donc un style de réaction.

Après la solennité massive et triste, il fallait quelque chose qui se rapprochât davantage des commodités étroites de l'humanité, et qui rendît la vie agréable. Après le masque hypocrite de l'ennui, on voulut avoir au moins l'apparence du plaisir. Après cette parade continue, cette sorte de garde montante toujours prête à saluer la pompe maussade d'un roi qui se laissait

comparer au soleil, on éprouva des besoins de détente, des besoins de se mettre à l'aise, des soifs de crépuscule et de lumières atténuées, où la fatigue fût évitée, où la bonhomie l'emportât sur la morgue, où le laisser aller se montrât plein de complaisance, dans un cadre d'apaisement, fait de grâce facile et de sourire mièvre.

Et c'est pourquoi l'on vit tous les angles s'abattre ; la sinuosité fut à l'ordre du jour, la volute s'offrit élégante et légère. Le style conservait

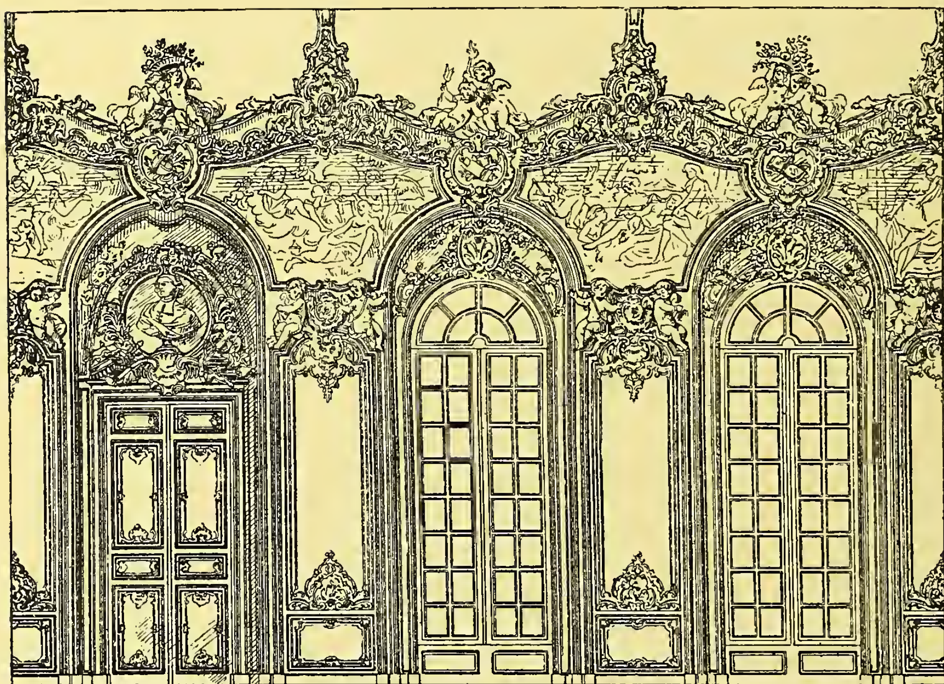


Fig. 195. — SALON DÉCORÉ PAR BOFFRAND

encore une tradition de symétrie, mais le caprice s'y glissait déjà avec d'extraordinaires trouvailles d'imagination. Certes, on ne tend plus au beau absolu, mais on atteint au point maximum de ce que peut donner l'agréable : on est tout à la vie sensitive, nous pourrions dire à la recherche sensuelle, et l'on joue sur le clavier d'une nervosité un peu lasse, des variations d'une infinie douceur et d'une incomparable harmonie. Car il faut reconnaître, dans le style du XVIIIe siècle, un système très complet, très défini, où la fantaisie, parfois, confine à la licence, mais où la pondération, qui fuit la ligne droite, découvre, pour s'imposer encore, un autre centre de gravité; ce n'est que plus tard, sous l'énervement du style rocaille, que les lignes déchi-

quetées, contournées, creusées, semblent toujours chercher leur équilibre dans des problèmes d'une asymétrie maladive.

Regardons sans parti pris l'art du XVIIIe siècle : et si nous ne demeurons pas aveugles devant les fadeurs où il se laissa entraîner, nous ne pouvons cependant pas nous défendre de subir son extrême séduction. Les constructions n'ont



Fig. 196.

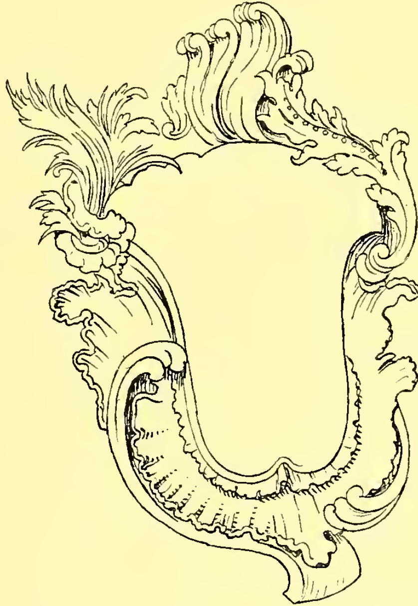


Fig. 197.

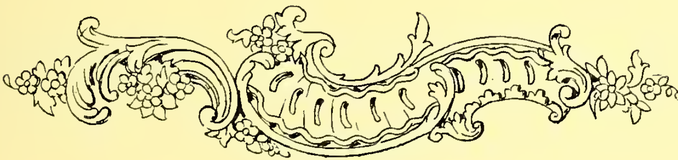


Fig. 198.

pas une majestueuse hauteur, mais elles sont commodes. A l'intérieur les murs se garnissent de lambris de bois décorés de délicieuses sculptures, qu'une peinture blanche revêt en même temps que l'or rehausse certains reliefs des moulures. Des glaces occupent les places que n'emplissent pas ces lambris; et comme le décor sculpté est doux à voir et ne laisse que d'étroits panneaux, on n'y peut suspendre que des tableaux de mesures restreintes : il faut même que la peinture en soit tempérée d'éclat, et les peintres n'hésitent pas à décolorer leur palette; mais de quelque anémie que semblent atteintes

les peintures de cette époque, peintures de chevalet ou peintures des trumeaux et panneaux, combien de charme elles recèlent en leurs compositions spirituelles où la fiction du rêve et l'idéalité mythologique s'offrent au ricanement sentimental de la vie; où les petites passions humaines se haussent au premier rang des préoccupations journalières; où le caprice s'impose comme l'expression réfléchie de la volonté; où la volonté ne tente de s'affirmer que par des caprices. Ce n'est plus le temps des hautes envolées, et cependant,

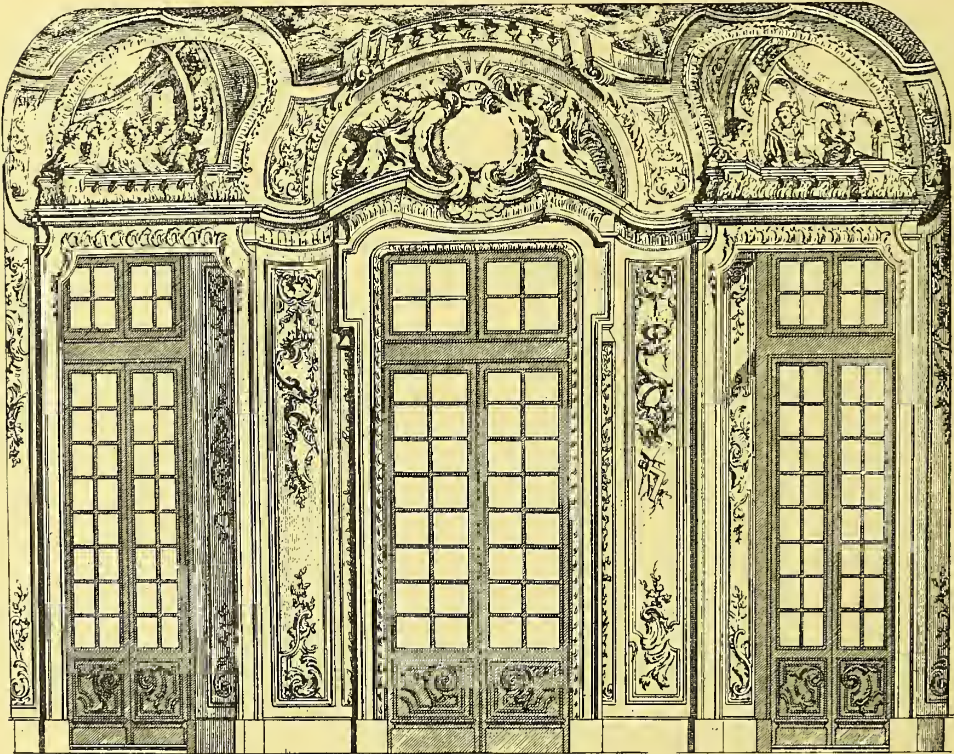


Fig. 199. — MOTIF EXTRAIT DU PROJET POUR LE SALON DE LA PRINCESSE SARTORINSKI PAR MEISSONNIER

dans toute la production de cette époque, l'art écoute pourtant un bruit d'ailes!

Diderot avait jeté un cri d'alarme, en 1767 : « Il n'y a presque plus aucune occasion de faire de grands tableaux, écrivait-il; le luxe et les mauvaises mœurs qui distribuent les palais en petits réduits, anéantissent les beaux-arts. » Et Diderot pour une fois, se trompait : car si la société était dissolue, on peut lui trouver une excuse en faveur de l'effort dont elle ne cessait d'encourager les beaux-arts, et les formules d'art spécialement

dédiées à la décoration. Qu'importe un maniérisme ambiant dont la raison mesure tous les excès, quand de ces excès, qui ont donné lieu à une colossale production, on peut dégager, portant bien la marque de leur temps, une belle quantité d'œuvres, qui peuvent prétendre au chef-d'œuvre, par le mérite des artistes qui en sont les auteurs, et que la postérité a été juste de baptiser d'un nom qui résume toute l'inspiration d'un règne : l'art Pompadour!

« Pour que cette gloire de Mme de Pompadour ait plus de gages de durée,



Fig 200. — PANNEAU DÉCORATIF, PAR FRANÇOIS BOUCHER

des rappels plus journaliers, un caractère particulier de rayonnement, écrivaient les frères de Goncourt, dans leur attachante monographie de la Favorite, ce ne sera point seulement l'Art qui protégera et accompagnera sa mémoire. Pour vaincre le temps, elle n'aura pas eu seulement pour elle la toile, le marbre, le cuivre gravé. Elle aura aussi l'industrie de l'art : et son souvenir restera attaché à l'art de son temps dans tout ce que cet art a eu d'intime, de familier, de pratique et de particulièrement lié à la vie de l'homme. Il semble, en effet, que la grâce et le goût de toutes les choses de

son temps lui appartiennent. Elle a marqué à son cachet, on pourrait presque dire à ses armes, le monde de matière que semble animer d'un bout à l'autre l'idéal des habitudes d'un peuple et des besoins d'une société.... Vivante, elle ne baptise pas seulement les élégances et les coquetteries, le déshabillé qu'elle imagine, le nœud d'épée qu'elle refait au maréchal de Saxe. Elle baptise encore toute la main-d'œuvre de son temps, tout le mobilier et tous les accessoires d'une civilisation exquise et raffinée. Elle baptise le carrosse, la cheminée, le miroir, le sofa, le lit, la chaise, la boîte, l'éventail, jusqu'à l'étui, jusqu'au cure-dent du XVIIIe siècle : chefs-d'œuvre ou babioles que, morte, elle tente encore de son nom, comme d'un rayon et d'une baguette magique. De la tapisserie de Beauvais à la chinoiserie jetée sur l'étagère, de la tasse de Sèvres au pot à oille d'argenterie, du panneau de boiserie au lustre de Bohême, du cartel à la glace en trumeau, du grand à l'infiniment petit du goût, des bois chevronnés et dorés au vernis Martin d'une navette à frivolité, tout le beau et tout le joli, toutes les recherches et tous les charmes du siècle, se recommandent d'elle, comme d'une patronne du luxe et de la rocaille. C'est là la grande fortune de Mme de Pompadour; elle représente ce caractère inimitable et constant d'étendu à toutes les modes d'un temps et à toutes les applications d'un art : un style. »

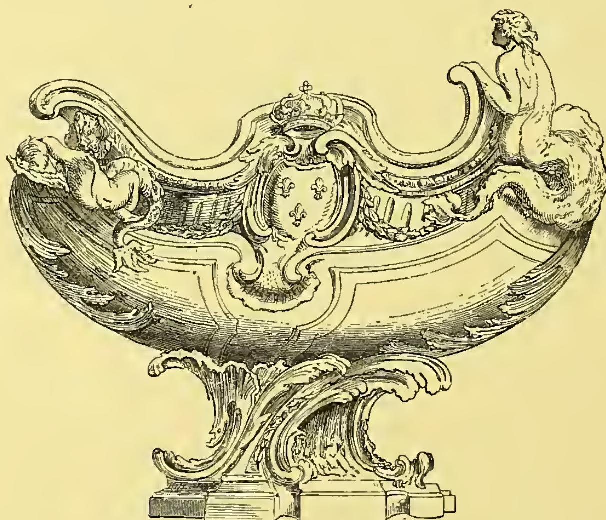


Fig. 201. — NEF DE LOUIS XV, PAR MEISSONNIER

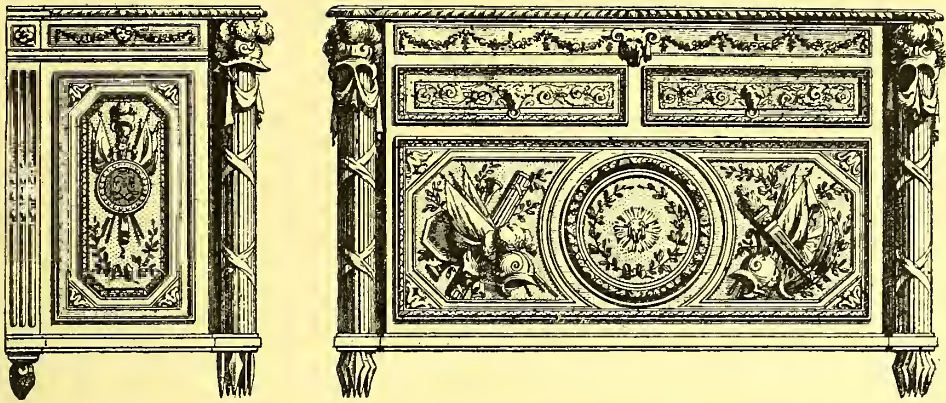


Fig. 202. — COMMODE ENRICHIE DE MARQUETERIE (Profil et élévation.)

CHAPITRE IX

Style du XVIIIe Siècle.

Époque de Louis XVI

Dans une savante étude, publiée en 1852, M. Vaudoyer a résumé en quelques lignes précises quelles avaient été les causes déterminantes du style à l'époque de Louis XVI : « Admiration sans bornes pour les monuments grecs et romains, écrit-il, et application des formes et des éléments de l'architecture antique aux monuments français, en admettant cependant les modifications réclamées par les besoins et le goût contemporains; dédain profond pour l'art du moyen âge; vain effort de la barbarie; peu d'estime pour la Renaissance, considérée comme une tentative imparfaite. »

C'est bien ainsi, en effet, que devait penser une époque à qui l'on doit le Panthéon, et qui, dans un ordre moins imposant, mais plus étrange en sa solennité contemporaine, avait garni chaque porte de Paris de bâtiments pareils à ceux qui existent encore à la barrière d'Enfer et à la barrière du Trône. A la fin du xviiie siècle, le retour au culte imparfait de l'antiquité n'a pas pour cause une irrésistible aspiration vers le beau, mais un besoin de moralisation après le règne dissolu de Louis XV. Diderot n'est pas sans

avoir poussé à ce mouvement d'offensive contre les débordements d'une réaction qui inquiétait sa raison et son goût, et il y fut aidé par les circonstances autant que par l'effort de l'archéologie dont les problèmes étaient posés et discutés par le comte de Caylus et Winckelmann, par la haute sagesse de l'esthétique dont Lessing avait donné le catéchisme dans les pages commentées du *Laocoon*.

D'autre part, on commençait à fouiller les ruines de Pompéi et d'Herculanum, et ce qui avait été mis à découvert, les révélations sur l'art intime de l'antiquité qui en étaient résultées, avaient éveillé une telle curiosité, que



Fig. 203.
COMMODE EN ACAJOU AVEC APPLIQUES EN CUIVRE CISELÉ

la mode de les imiter s'était rapidement imposée aux appétits inconstants et toujours insatisfaits de l'actualité.

D'ailleurs, si l'on veut être éclairé sur l'état d'esprit où l'on se trouvait à cette époque, pour accueillir les doctrines de l'archéologie, alors à l'ordre du jour, dans les salons où les vieilles précieuses achevaient de mourir en philosophant, autant que dans les académies où de jeunes philosophes s'essayaient à vivre, il faut lire de près les écrits laissés par tous ceux qui, avec Caylus, agitaient en Europe le mystère des ruines. Il faut lire Falconet, batailleur et érudit; il faut lire l'Œuvre de « métaphysicien » et d'esthète d'Antoine-Raphaël Mengs, premier peintre du roi d'Espagne; nous y trouvons toute la critique du style rocaille, et toute l'aspiration vers le style nouveau, dans un curieux passage sur la différence entre le beau et le gracieux. Voici ce passage, traduit du texte italien :

« Quand on dit qu'une chose nous plaît davantage qu'une autre, on

n'est pas tenu de rendre compte de cette préférence; mais lorsqu'on avance que tel objet est plus beau que tel autre, il faut pouvoir en déduire la raison. Il y a des personnes qui aiment mieux les vers de Lucain que ceux de Virgile; cela ne les rend que ridicules : mais si l'on prétendait en conclure que les vers de la *Pharsale* sont plus beaux que ceux de l'*Énéide*, il faudrait pouvoir le prouver. On voit tous les jours des personnes qu'une couleur flatte plus qu'une autre, sans qu'on puisse leur disputer ce goût ; mais si l'on poussait cette affection jusqu'à soutenir que le vert est plus beau que le bleu, on passerait pour un aveugle, à moins qu'on n'en démontrât la cause.... Cela nous prouve que pour avoir une notion exacte de la beauté, et pour pouvoir en juger, il est nécessaire d'avoir des sens exercés et un jugement sain; tandis que les sens seuls suffisent pour nous bien déterminer dans le goût. Le goût de l'un ne doit pas décider du goût des autres; cependant, il y a des goûts qui sont bons et d'autres qui sont mauvais, ridicules, grossiers. Nos mœurs et notre ignorance même ne nous permettent pas de nous représenter l'enthousiasme avec lequel les Grecs se laissaient transporter par la beauté, dont ils avaient conçu une si haute idée, qu'ils la regardaient comme divine : aussi y sacrifiaient-ils tout dans les ouvrages de l'art; et, dans l'expression même des plus fortes passions, ils avaient soin qu'elle n'altérât point les formes heureuses de la belle nature. »

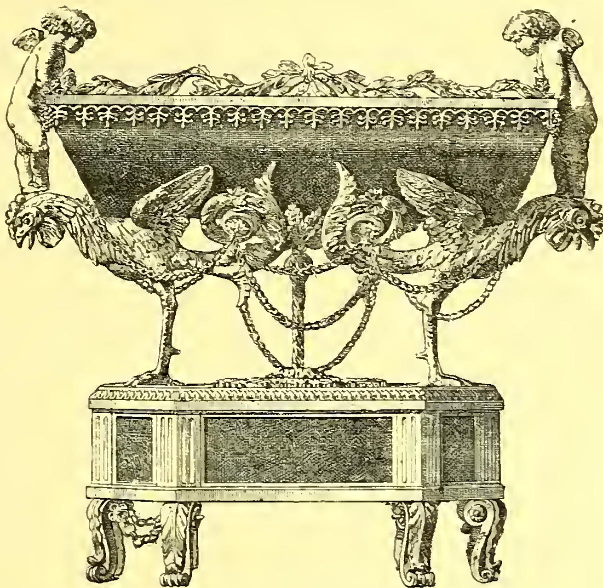


Fig. 204. — VASE EN JASPE VERT, MONTÉ EN BRONZE DORÉ

La plupart des personnages qui étaient en situation d'exercer une influence ou même une pression sur le goût public pensaient de même, et l'on vit alors, sous le calcul des proportions, les meubles construits comme des portiques, et soutenus sur des pieds en forme de colonnes aux lignes amaigries. aux apparences grêles, sans qu'ils fussent néanmoins dépourvus d'une certaine élégance. Ce qu'il faut louer sans restriction dans le style du règne de Louis XVI, c'est l'extrême habileté des décorateurs dans l'exécution

parachevée des ornements : rien de plus agréable que les bronzes ciselés par Gouthière ; rien de plus joli que ces bijoux, bonbonnières, étuis, boîtiers de montres, châtelaines, où les artistes, avec un luxe inaccoutumé, mêlaient la ciselure à l'émail, aux diamants et autres pierres précieuses, et parfois enchâssaient, dans ces cadres d'une richesse inouïe, des miniatures qui semblent presque se hausser au grand art. Les étoffes ne sont pas moins belles : les fabriques lyonnaises y sèment des printemps fleuris dont l'éclat joue sur les tons des tissus souples : nous en admirons aujourd'hui les reflets éteints et les tendresses vagues.

Sur les panneaux, les peintures emplissent souvent les vides laissés par les sculpteurs, et la réminiscence antique s'y épelle en de sentimentales inventions, d'une originalité surtout torturée et filandreuse.

Mais dans ce que ce style a de bon, de verve, d'esprit délicat, ne peut-on pas voir l'héritage laissé par l'art Pompadour, qui, avec des modifications de symétrie, était demeuré vivant, en dépit de l'humeur critique des philosophes moralisants et des archéologues pleins d'une ardeur nouvelle !

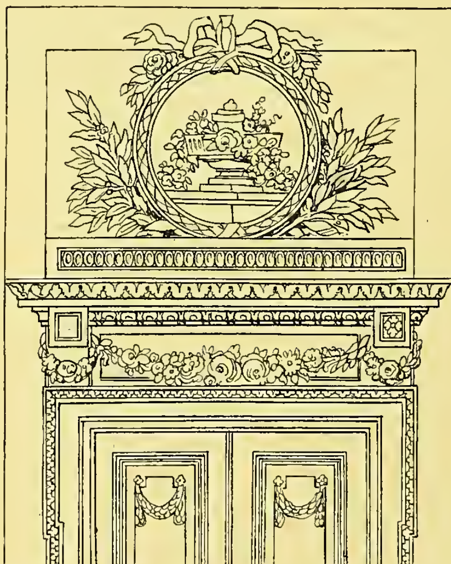


Fig. 205. — EXEMPLE DE DÉCORATION LOUIS XVI.

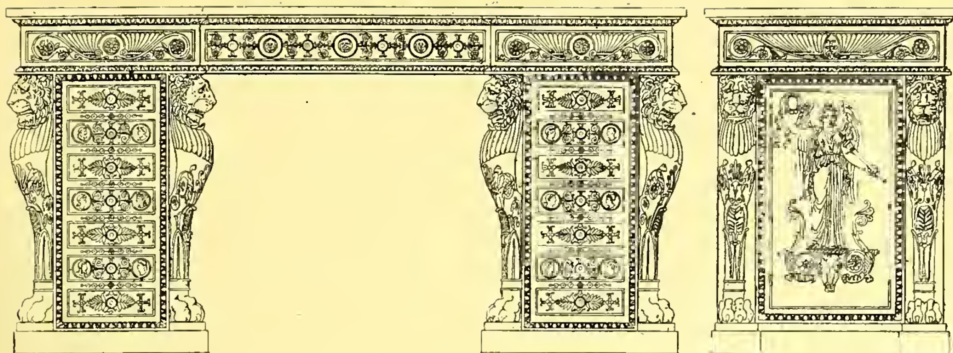


Fig. 206. — BUREAU SOUTENU PAR QUATRE PIEDS DE CHIMÈRES EN BRONZE EXÉCUTÉ EN BOIS D'ACAJOU AVEC DES INCRUSTATIONS DE DIFFÉRENTES MATIÈRES

CHAPITRE X

Le XIXe Siècle.

Par la *Société populaire et républicaine des arts*, en partie formée des académies supprimées, et complétée par des mathématiciens, des acteurs, des hommes de lettres, des commissaires de l'armée révolutionnaire, des substituts de l'accusateur public, des cultivateurs, des jardiniers et même des cordonniers, David avait fait voter cette déclaration, que désormais « les arts ne devaient plus servir que d'aliment à la vertu ».

C'était continuer la tradition du style précédent, mais en faisant une loi de ce qui n'était encore qu'une tendance. Le résultat fut déplorable au point de vue du style, et la première République, sous l'impulsion donnée à l'art décoratif dans une voie fausse, ne sut pas s'affranchir de l'imitation fastidieuse de l'antiquité : on alla jusqu'au bout, pour obéir au principe, et l'on n'eut plus bientôt qu'une énorme mascarade évoluant dans des décors de convention.

L'Empire ne réagit pas davantage : il semble même que l'antiquité, dont on ne se borne plus à imiter les styles, mais dont on exige exactement les arrangements décoratifs et les formes, a été faite, pour être gâtée, à cette époque, par un art tout de déclamation. Les stylistes ne s'appliquent même plus à chercher quelque chose de nouveau; ils affichent hautement leur

droit à la contrefaçon, et, avec une inconscience qui montre la négation de leur imagination et son impuissance, ils gravent et publient le fruit de leurs compilations.

Et nous sommes tentés de nous arrêter là dans cet essai sur les différents styles qui se sont succédé en France. Depuis 1789 jusqu'à l'heure actuelle, si l'on voulait noter tous les instants de vogue qui ont accueilli telle ou telle formule, toutes les variantes qui ont eu dans le domaine de l'art

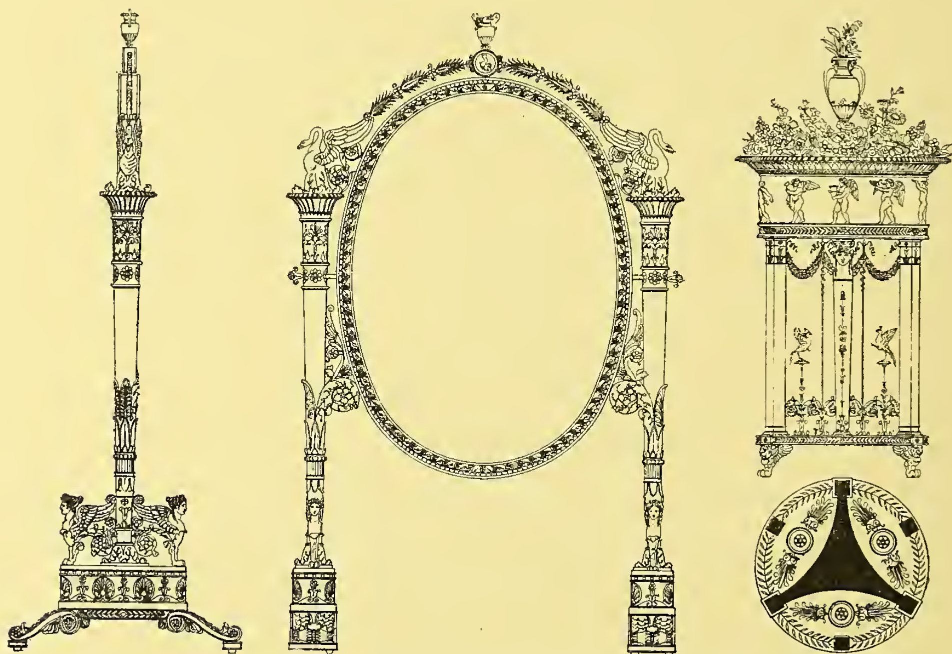


Fig. 207 à 209. — MIROIR (FACE ET PROFIL) ET JARDINIÈRE (BOIS SCULPTÉ ET BRONZE CISELÉ)

décoratif une heure, plus ou moins fugitive, de succès, tous les retours surtout qui sont allés chercher dans l'oubli les évolutions disparues pour leur rendre un semblant d'activité, un recueil entier n'y suffirait pas. Ce qu'il importe surtout de retenir, c'est que ces retours ne se sont jamais opérés avec l'aide d'éléments rigoureusement homogènes. Du jour où la diffusion des collections, celles-ci réunies souvent sans méthode au seul hasard des occasions, s'est aggravée — nous ne parlons bien entendu que de la pureté du style — des expositions internationales, c'en a été fait d'un style simple. Désormais, sous l'afflux des influences étrangères, sous la poussée de l'histoire obstinément interrogée, sous la nécessité où l'on a été de satisfaire au dieu bibelot, dont le schisme s'appelle le dieu document, vingt styles,

trente styles, cent peut-être se sont fait place à la même heure, pour disparaître l'heure d'après, ou pour ne survivre qu'en acceptant des concessions qui, à elles seules, constituaient d'autres styles.

Car, il faut bien le reconnaître, tout a un style, tout relève d'une formule, bonne ou mauvaise, viable ou non viable : mais ainsi que nous le disions en commençant, pour constater le style, pour le connaître, pour le

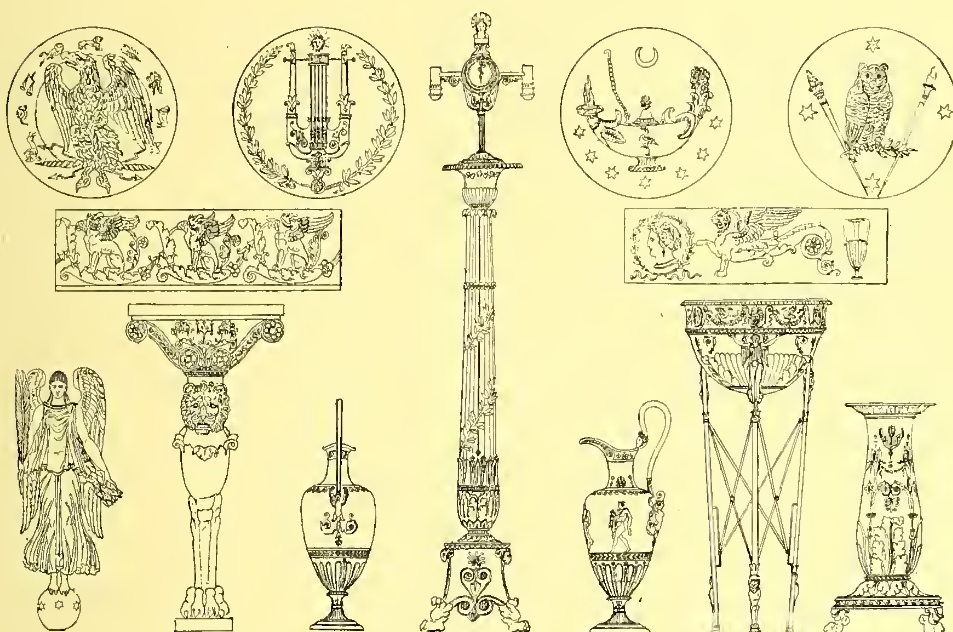


Fig. 210 à 219. — ORNEMENTS, VASES ET OBJETS D'AMEUBLEMENT REPRÉSENTÉS OU REPRODUITS A LA MANIÈRE ÉTRUSQUE

suivre, il faut le recul des années, disons mieux : il faut au moins le recul d'un siècle; il faut que le style soit définitivement dégagé de tout ce qui a pu surgir sur sa route, sans demeurer jusqu'au bout de cette route; il faut qu'il s'offre à nos yeux et à notre intelligence, comme la branche dont on a détaché toutes les vaines boutures, afin que la fleur qui s'épanouit à son faîte reçoive toute sa sève, sans partage affaiblissant, sans dépense inutile.

Est-ce à dire pour cela que notre siècle a été stérile, et qu'il n'a rien produit de caractéristique? Nullement; il a eu la volonté de produire et il a produit. Son effort n'a pas toujours été heureux; c'est que la science luttait souvent avec l'art, pour l'aider parfois en ses moyens, et aussi, inconsciemment, pour n'aboutir d'autres fois qu'à lui nuire. Mais il n'est pas besoin

de nous désoler. Déjà nous apercevons nettement le mutisme esthétique de la Restauration, la fougue évocatrice du romantisme, le luxe du second Empire et nous arrivons à l'heure actuelle, confiant dans l'œuvre d'éducation artistique de la troisième République.

Jamais les artistes et les artisans n'ont été plus ardents à la besogne; ouvriers infatigables de la pensée, toujours inquiets du mieux faire dans la voie des notations qui demeurent, ils ont demandé à toutes les matières des souplesses insoupçonnées, des complaisances que la science a rendues possibles; et nous arrivons au soir du XIXe siècle, n'ayant pas encore en main l'horaire exact des étapes parcourues, mais fiers des longues voies ouvertes, de l'extrémité desquelles, si nos descendants y atteignent, on pourra juger de l'immense somme de travail et d'imagination dépensée par le XIXe siècle, un grand siècle en sa masse et en ses individualités.

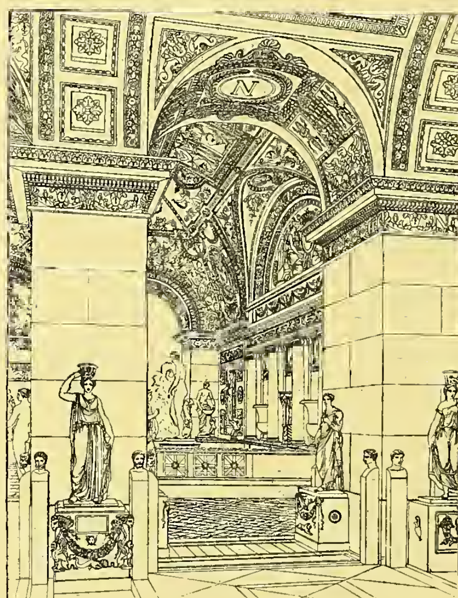
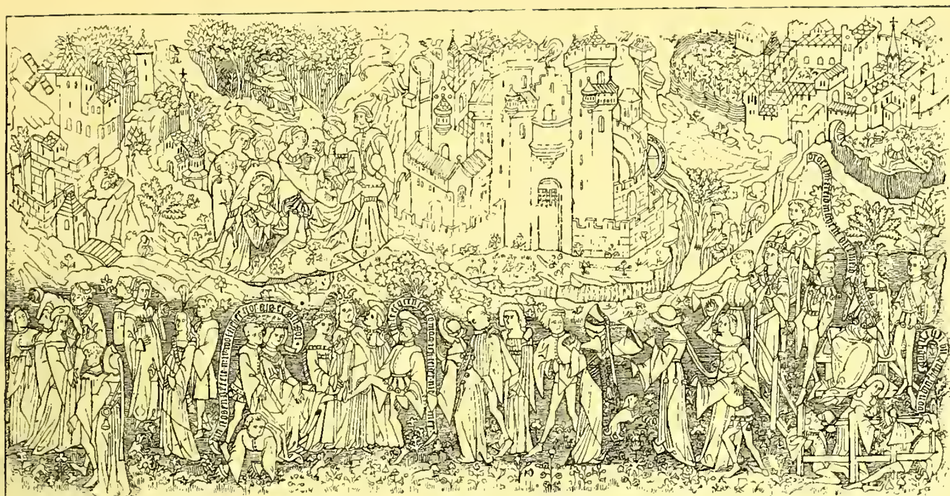


Fig. 220.

VUE PERSPECTIVE DE LA SALLE DE LA VÉNUS DE MILO AU LOUVRE



LES JEUX DE SOCIÉTÉ, TAPISSERIE ALLEMANDE (XIVe siècle.)

DIVISION ET SOMMAIRES DES PLANCHES

DIVISION

SOMMAIRES

ROMAN PRIMORDIAL

Poignée. Traverse et Fourreau d'Épée, recouverts de feuilles d'or travaillées, ciselées et émaillées. — Tuniques en soie, avec broderies d'or et broderies de perles sur fond or. Pièces d'Échiquier — Planche 1.

Faces principales du reliquaire de Pépin, cuivre émaillé. Croix de Béranger Ier, or et

cabochons. Figure de Charles le Chauve et lettre ornée extraites de ses Heures. Fragment d'étoffe à fond brun, avec figures d'animaux dorées. — Planche 2.

Crosses épiscopales : Émaux champlevés. — Planche 3.

ROMAN SECONDAIRE

Couverture de l'Évangéliaire d'Alberto, archevêque de Milan, en or. — Planche 4.

Lit copié sur un bas-relief de la cathédrale de Chartres. Fragment d'étoffe de soie brodée d'or. Petit métier à tisser. Pupitres garnis de leurs accessoires. Lit copié sur un manuscrit. Sièges en bois, forme massive. — Planche 5.

ROMAN TERTIAIRE

Plaques en émail sur cuivre doré, faisant partie de reliquaires. Crosse en cuivre doré. Autel portatif en cuivre estampé. Plaque cintrée en cuivre champlevé et émaillé. — Planche 6.

OGIVAL PRIMAIRE

Peinture sur vélin représentant des Épisodes de la vie de la Vierge. — Planche 7.

Bassins avec Armoiries et Personnages sur cuivre rouge et détails. — Planche 8.

OGIVAL RAYONNANT

Peinture sur vélin représentant le Louvre sous Charles V. — Planche 9.

Tapisseries de l'église Saint-Maurice d'Angers. (Au bas de la planche sont reproduites les miniatures d'après lesquelles ces tapisseries furent exécutées.) — Planche 10.

OGIVAL FLAMBOYANT OU FLEURI

AMEUBLEMENT. Dressoir chargé d'orfèvrerie. Dressoirs d'honneur avec leurs Officiers ou Gardiens. Cheminée bourgeoise garnie de ses hauts landiers. Motifs de décoration murale. Buffets transformés en Oratoires et Décorations des Autels. Cabinet de travail. — Planches 11 et 12.

ARMES ET ARMURES. Jouteur, Cavalier, Archers et Fantassins. Armure complète dite gothique, en fer poli et articulé, la tête protégée par une salade et une bavière. Armure de Joute. — Planche 13.

ÉMAILLERIE. Coffret oblong en argent repoussé, et doré en partie, décoré en émaux de basse taille. Châsses de sainte Ursule, avec émaux. — Planche 14.

ORFÈVRERIE. Reliquaires de Saint-Marc de Pordenone (Italie), portés sur pied uniforme, argent et argent doré, avec cylindre de verre ou caisse à facettes de verre. — Planche 15.

PEINTURE SUR VÉLIN. Le Camp de Mussi-l'Évêque, avec détails sur les costumes, armures, architecture, disposition de camp fortifié et pièces d'artillerie. — Planche 16.

TAPISSERIE. Scène de la vie sentimentale. — Planche 17.

RENAISSANCE. — 1re PÉRIODE

AMEUBLEMENT. Bahut. Dressoir français. Coffres avec vaisselle d'or ou d'argent. Dressoir allemand et boiseries. — Lutrin. Sièges. Tambour de Chambre avec vitraux. Table. Dressoirs. Baldaquin, avec bas-reliefs. — Planches 18 et 19.

ARMES ET ARMURES. Guisarme, Fauchart, Hallebardes d'apparat. — Planche 20.

ÉMAILLERIE. Plaque d'émail, inspirée d'un *triomphe* de Mantegna. — Planche 21.

ORFÈVRERIE. Statues reliquaires de Saint-Nicolas et de Saint-Christophe. Monstrance italienne 1497. Croix en cristal de roche avec monture en vermeil datée de 1511. Gobelet dit de Charles le Téméraire avec monture en or ciselé et émaillé. Coupe de Frédéric IV en argent doré, ciselé et émaillé. — Planche 22.

PEINTURE SUR VÉLIN. Première page d'un Manuscrit représentant un payement de rentes. — Planche 23.

TAPISSERIE. Légende populaire de Gombaut et Macée. — Planche 24.

BROSSERIE. Lambrequin de velours pourpre, brodé soie et argent. Bande d'arabesques d'or et d'argent. Panneau d'application de broderies, tissées d'or et d'argent, sur velours pourpre. Autel de velours cramoisi, à décorations de cartenelles d'or bouclé. — Planche 25.

RENAISSANCE. — 2e PÉRIODE

AMEUBLEMENT. Dressoir en chêne. Petit Coffre. Grand Coffre. Chaises et Coffrets de mariage. Chêne sculpté. — Lit avec draperies. Coffre. Meuble à deux corps et Armoire. Chêne sculpté. Boiserie avec bustes en bas-relief. — Planches 26 et 27.

ARMES ET ARMURES. Casque, Bouclier et Épée. Armure de François Ier. — Planche 28,

DENTELLES. Patrons et Coiffure. — Planche 29.

ÉMAILLERIE. Triptyque de Nardon Pénicaud. Nativité. Annonciation. Circoncision. Émail peint de Limoges. — Planche 30.

HORLOGERIE. Montres en forme de croix latine, en cristal de roche. Montre en argent repoussé avec cadran émaillé. Pendule de table en argent repoussé. Montre en forme de tabatière. Montre en cristal de roche taillé à côtes. — Planche 31.

ORFÈVRERIE. Salière en or. Coquille montée en argent doré. Salière en argent. Miroir à main. — Planche 32.

TAPISSERIES. Arrivée de l'Image miraculeuse (Notre-Dame de Sablon) à Bruxelles. — Psyché reçoit la visite de ses sœurs. — Tapisseries flamandes. — Planches 33 et 34.

CÉRAMIQUE. Faïences d'Oiron, dites de Saint-Porchaire. Coupe. Salière et Buire. — Coupes, Grand Plat. Faïence d'Urbino. — Carrelages, Dallages et Revêtements. — Planches 35, 36 et 37.

RENAISSANCE. — 3e PÉRIODE

AMEUBLEMENT. Chaire à haut dossier. Caqueteuses et Chaises à bras. — Tables. — Cabinets et Dressoirs. Noyer sculpté. — Planches 38, 39 et 40.

ARMES ET ARMURES. Armures de cheval : Plaques latérales. Partie postérieure du caparaçon. Partie antérieure. Chanfrein en plaque du frontal. — Planche 41.

CÉRAMIQUES. Moule pour terre cuite polychrome. Plats et fragments de plats. Aiguière. Vase et Chandelier. — Planche 42.

BRODERIE. Patrons de broderie. — Exemples de Point coupé. — Planche 43.

ÉMAILLERIE. Buire. Plat et Hanap par Pierre Reymond. Aiguière par Jehan Courtois. Émaux peints de Limoges. — Planche 44.

HORLOGERIE. Horloge astronomique en cuivre doré et gravé, cadrans découpés et décorés avec trois disques mobiles superposés. — Planche 45.

JOAILLERIE. Pent-à-col et Boucles d'oreilles, montures ciselées. — Planche 46.

ORFÈVRERIE D'ÉTAIN. Plateau et Canettes cylindriques par François Briot et Gaspard Enderlein. Aiguière à anse. Plats à ombilic. — Planche 47.

ORFÈVRERIE D'ARGENT. Cuillers et fourchettes pliantes, argent doré, gravé et enrichi de rubis et diamants taillés. Cuiller à feuillage en filigranes. Boîtes à remèdes. Fioles d'élixir et Aiguières d'eau. Argent ciselé. — Planche 48.

TAPISSERIE. Tapisserie attribuée à l'atelier de Fontainebleau. — Planche 49.

VERRERIE. Burettes. Calices. Drageoir et Verres. Verrerie vénitienne. — Planche 50.

ÉPOQUE DE LOUIS XIII

AMEUBLEMENT. Sièges de bois, à dossier droit. Table à colonnettes cannelées. Cabinet avec fond d'ébène enrichi de marqueterie de cuivre et d'étain. Lit avec tapisserie. Lustre, cuivre fondu. Fauteuil garni de cuir de Cordoue. Sièges en chêne, à décor ajouré et à colonnes torses. Cabinet espagnol, avec ivoires sculptés. Cabinet italien. — Planches 51 et 52.

BRODERIE. Bandeau du dais de la Sainte-Ampoule. Manteau de cour, à larges dessins de fleurs. Devant d'autel, en broderie d'argent en haut relief sur fond d'or. — Planche 53.

CÉRAMIQUE. Cage à décor polychrome à rehauts d'or. Plats. Encrier. Saucière avec son plateau. Vases. Traîneau porte-pipes. Broc. Grande garniture à décor, sujets en camaïeu. Faïence de Delft. — Planche 54.

DENTELLE. Point de Venise, fleurs rebrodées en relief sur les rinceaux. — Planche 55.

HORLOGERIE. Montres enrichies de diamants et d'émaux. Pendules de cabinet. Horloge d'oratoire et petite Horloge. — Planche 56.

JOAILLERIE. Calice. Fibule. Collier. Aigrette pour coiffure. Pent-à-col. Boucles de corsage. Motifs en silhouette. — Planche 57.

ORFÈVRERIE. Coupes. Vasque et Vases en vermeil. — Vases dits de Ribeauvillé. Pièces de travail alsacien. — Planche 58.

TAPISSERIE. Panneau pour tenture. — Cuir gaufré et doré. — Planche 59.

VERRERIE. Coupes et Verres gravés, à pied et avec couvercle. — Planche 60.

ÉPOQUE DE LOUIS XIV

AMEUBLEMENT. Bureau. Panneaux. Tables. Meuble d'appui. Armoire et commode. — Marqueterie de Boulle. Guéridons. Appliques et Consoles. — Bois sculpté et doré. — Lustres. Bronze ciselé et doré. — Planches 61, 62 et 63.

BRODERIE. Dossiers et Baldaquin de lits brodés en soie. Tapis de table. Dossiers de chaise et Carreaux avec figures allégoriques. — Planche 64.

CÉRAMIQUE. Assiettes à fonds niellés. Assiette à décor jaune sur fond violet. Sucrier. Plat octogonal aux armes de Saint-Simon. Plat rond à décor bleu sur fond d'ocre. Assiette dentelée à décor polychrome. Faïence de Rouen. — Aiguière basse. Burette, Buires, Fontaines et Flacons. Grès cérames. — Planches 65 et 66.

DENTELLE. Barbe de Valenciennes. — Planche 67.

HORLOGERIE. Horloges dites religieuses. — Bois sculpté ou Bronze doré avec larges parties d'écailles. — Planche 68.

JOAILLERIE. Bagues, Boucles, Cachets, Cadrés, Pendants d'oreilles, Broches, Bracelets, Médaillons. Boucles de ceinturons, avec perles et pierreries. —Planche 69.

ORFÈVRERIE. Buires. Vases. Seau et Motifs pour Vases d'argent. — Planche 70.

TAPISSERIE. Titus sauvant les Juifs échappés de Jérusalem. — Tapisserie. — Planche 71.

ÉPOQUE RÉGENCE ET LOUIS XV

AMEUBLEMENT. Encoignure, laque du Japon et bronze doré. Chaises à porteurs, bois sculpté peint et doré. Commode en marqueterie et bronze doré. Traîneau en bois sculpté et doré. Console et Commodes en vieux laque et en marqueterie garnies de cuivres ciselés. Coffre à bijoux, laque et cuivres ciselés. Petit paravent à quatre feuilles, à monture en bois sculpté et doré. Grand bureau à cylindre, dit Bureau de Louis XV, décoré de compartiments de marqueterie de Riesener, et de bronze modelés, par Duplessis et Winant. — Planches 72, 73 et 74.

BRODERIE. Motifs divers pour costumes. — Planche 75.

CÉRAMIQUE. Vases bleu de roi, pâte tendre avec médaillons peints par Fontaine et Morin. Jardinières, l'une en pâte tendre rose, l'autre en pâte tendre vert céladon. Encrier de Marie Leczinska. — Porcelaine de Sèvres. — Planche 76.

HORLOGERIE. Cartels. Bronze ciselé et doré. Pendules en porcelaine de Sèvres, à fond rose avec monture en bronze doré, Pendule à l'Éléphant et Régulateur, par Caffieri. — Planche 77.

JOAILLERIE. Tabatières et Bonbonnières. Or ciselé, guilloché et émaillé. — Aigrettes, Boucles d'oreilles. Châtelaine, Pendants de cou et de corsage. — Planches 78 et 79.

ORFÈVRERIE. Samovar. Boites à épices. Huilier. Couverts. Salières. Cuiller à soupe. — Sucriers en argent, décor rocaille, par Pierre Germain. — Planches 80 et 81.

TAPISSERIE. Tapisserie de Coypel, exécutée aux Gobelins et ayant trait à l'histoire de Don Quichotte. — Planche 82.

ÉPOQUE DE LOUIS XVI

AMEUBLEMENT. Secrétaires ornés de plaques en porcelaine de Sèvres. Table à déjeuner. Encoignure. Bureau. Chiffonnier et Consoles. — Bronze ciselé et doré. — Fauteuils et Tabouret garnis d'étoffe de soie. — Bois sculpté et doré. Guéridon. Jardinière et petit Meuble. — Table à jeu. Toilettes. Commode. Table de nuit. Console et Jardinière. En thuya, Bois de rose, Acajou avec marqueterie, ornées de galeries, bordures et guirlandes de cuivre doré. — Chenets. Bronze ciselé et doré. — Socles à trois faces. Bois sculpté et doré avec décor de Bronze ciselé et doré. — Thermomètres et Baromètres — Planches 83, 84, 85, 86, 87 et 88.

BRODERIE. Tapis en satin vert et or à pans. Tenture de soie de Philippe de la Salle, tissée à Lyon. Tapis-portière en taffetas de soie bleu d'eau brodé. — Planche 89.

CÉRAMIQUE. Plat du service dit de Buffon. — Vase à fond bleu. Vase en porcelaine blanche avec monture en bronze doré, de Gouthière. Vase-vaisseau à mât. Vase de milieu. Grand vase. — Porcelaine de Sèvres. — Planche 90.

HORLOGERIE. Pendules pour cheminées ou consoles dont : Pendules au Serpent, exécutées par Lepautre. Pendule en porcelaine de Sèvres. Pendule de Lépine à disque. — Planche 91.

JOAILLERIE. Tabatières et Bonbonnières. Or ciselé, guilloché et émaillé. — Cachets et Étuis de courrier. Bec-de-cane. Flacons de cristal gravé. Montres. Tabatière et Boutons. Pièces en or, argent et émail. — Planches 92 et 93.

ORFÈVRERIE. Gobelet. Navette. Vases. Huilier. Manche de couteau. Sucrier pour sucre en

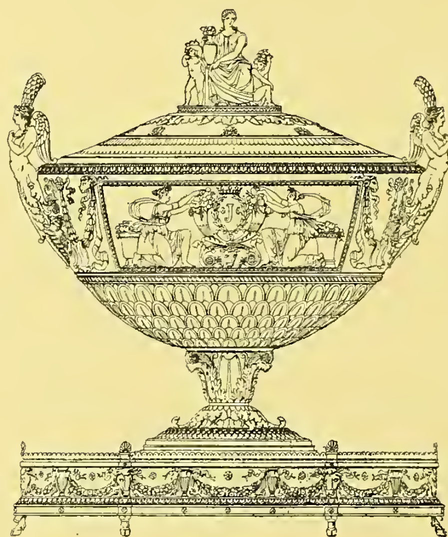
poudre et autre pour sucre concassé. Pot à glace. Pièce en vermeil ou en argent ciselé. — Soupières et Salières. Surtout de table et Flacons. Argent ciselé. — Planches 94 et 95.

TAPISSERIE. Toile de Jouy exécutée d'après les dessins de J.-B. Huet. — Planche 96.

PREMIER EMPIRE

AMEUBLEMENT. Chambre à coucher. Lit. Fauteuil. Table de nuit et Détails d'ameublement. — Commode ornée de bronze doré. Fauteuil bergère, bois sculpté et doré, recouvert de velours brodé. Table à thé en porcelaine, plateau à compartiments rehaussés d'or et bronze. Fauteuil à deux places et Fauteuil à une place recouverts d'étoffe brodée. — Berceau du roi de Rome. Ensemble (Face, dos et profil) et Détail. — Planches 97, 98 et 99.

ORFÈVRERIE. Pot à oille. Fontaine à thé. Burette et Vases divers. Argent repoussé et ciselé. — Trépied et Motifs. Bronze ciselé et doré. — Planche 100



POT A OILLE EXÉCUTÉ EN ORFÈVRERIE
POUR LA VAISSELLE DE L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE



(*Détail de l'anse.*)

ÉTUDES ET PLANCHES SPÉCIALES

AUX

Objets d'Art et de Curiosité

Roman

Planches. . . . . . 1 à 6

ROMAN PRIMORDIAL

Poignée, Traverse et Fourreau d'Épée, recouverts de feuilles d'or travaillées, ciselées et émaillées. — Tuniques en soie, avec broderies d'or ou broderies de perles sur fond or. Pièces d'Échiquier.

Documents tenant à Charlemagne et d'une formule d'art décoratif typique :

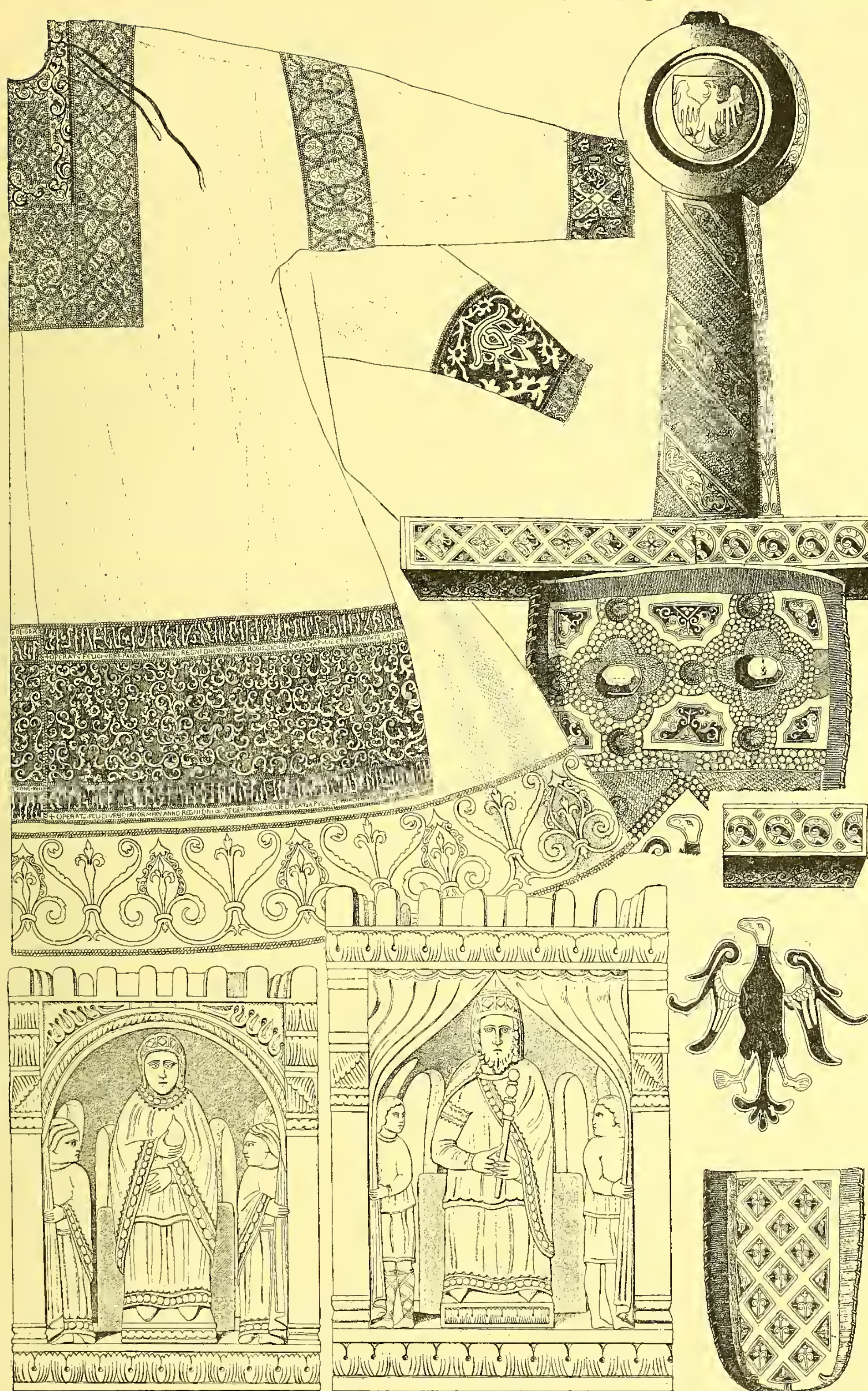
C'est d'abord l'épée, qui pourrait bien avoir appartenu réellement au grand empereur. Elle est d'un poids respectable. La poignée et la traverse sont en bois recouvert de feuilles d'or travaillées, ciselées et émaillées. Le pommeau a été incrusté d'un aigle monocéphale et d'un lion bohémien à queue fendue, réparation qu'on attribue à l'empereur Charles IV. Le fourreau est émaillé dans toute sa longueur : le moule en est formé de feuilles de bois amincies enveloppées d'un cuir léger, sous cette enveloppe s'en trouve une seconde en toile blanche, à laquelle sont cousues les plaques d'or émaillé ou guilloché, qui forment le décor extérieur. La disposition de ces plaques n'est pas sans intérêt : l'une d'elles, en forme de rectangle, ornée de petits compartiments émaillés et de deux quatre-feuilles en or guilloché surmontées de deux grenats, encadrés de perles, forme l'entrée du fourreau ; une autre, en or émaillé, sert de bouterolle. Entre ces deux plaques il y en a douze autres, disposées en losange. La première de ces douze plaques est décorée d'un aigle héraldique, qui donne à penser sur l'authenticité de ce décor tout au moins : les autres plaques sont décorées de petits compartiments émaillés, de plus en plus rétrécis à mesure que l'on approche de l'extrémité inférieure. Dans les vides des plaques, sont d'autres plaques triangulaires en or guilloché, avec, de place en place, des petits boutons d'or et des réseaux de perles pour dissimuler les lignes de jointure. La lame porte en son centre une gouttière profonde qui se termine en pointe ; elle n'est décorée d'aucun ornement en gravure. Signe très particulier, elle se termine, comme le fourreau, par une extrémité arrondie, ce qui semblerait en fixer son usage seulement aux cérémonies et fêtes publiques, d'où le nom de *Joyeuse*, qu'elle portait.

Les deux tuniques, dites de Charlemagne, n'ont jamais appartenu à cet empereur, mais à Othon, ainsi que l'indiquent ces inscriptions. Ces deux tuniques sont l'*aube*, la plus courte, et la *dalmatique*, la plus longue. L'aube se portait dessus, la dalmatique dessous.

L'aube est faite d'une sorte de soie blanche appelée *samit.* Le cou, le dessous des épaules, l'extrémité des manches sont enrichis de broderies de perles sur fond or. L'or-

nement le plus caractéristique est le plastron de broderie certainement inspiré du *pectoral* que portait le grand prêtre chez les Hébreux. Le bas de l'aube est garni d'un limbe très large, brodé d'or sur fond pourpre, et se compose de cinq bandes cousues les unes aux autres. Celle du milieu ne comporte que des ornements, tandis que la première et la quatrième contiennent une inscription cufique, où se lit le nom d'Othon, et que la deuxième contient une inscription latine, qui se répète sur la cinquième : « Operatum felici urbe. Panormi XV anno, regni Dñi W. Di. gra. regis. Siciliæ ducat Apulie et principat. cap. filii regis W. indictione XIII. » L'année indiquée là correspond à l'année 1181 de notre ère. La dalmatique est faite de soie violette. Elle est plus courte que l'aube. Un simple galon d'or forme le collet ouvert sur le devant. Les manches ont de beaux parements brodés au poignet. Le limbe de la partie inférieure est brodé en or sur le fond de l'étoffe, en un dessin très léger et très simple.

Nous reproduisons aussi deux pièces (le *roi* et la *reine*) d'un échiquier fameux, de dimensions peu communes, qu'une tradition prétend avoir été donné par Haroun-al-Raschid à Charlemagne. Mais ce n'est là qu'une légende. Les pièces en question sont bien de provenance orientale. L'une, du jeu, fit bien partie de l'échiquier d'ivoire que Charlemagne donna au trésor de Saint-Denys ; mais le roi et la reine doivent être du commencement du XIe siècle.



1. Poignée, traverse et fourreau d'Épée recouverts de feuilles d'or, travaillées, ciselées ou émaillées. Tuniques en soie, avec broderies d'or et broderies de perles sur fond or. Pièces d'Échiquier.

ROMAN PRIMORDIAL

Faces principales du reliquaire de Pépin, cuivre émaillé.
Croix de Béranger Ier, or et cabochons.
Figure de Charles le Chauve et Lettre ornée extraites de ses Heures.
Fragment d'étoffe à fond brun, avec figures d'animaux dorées.

Documents du IXe *et du* Xe *siècle.*

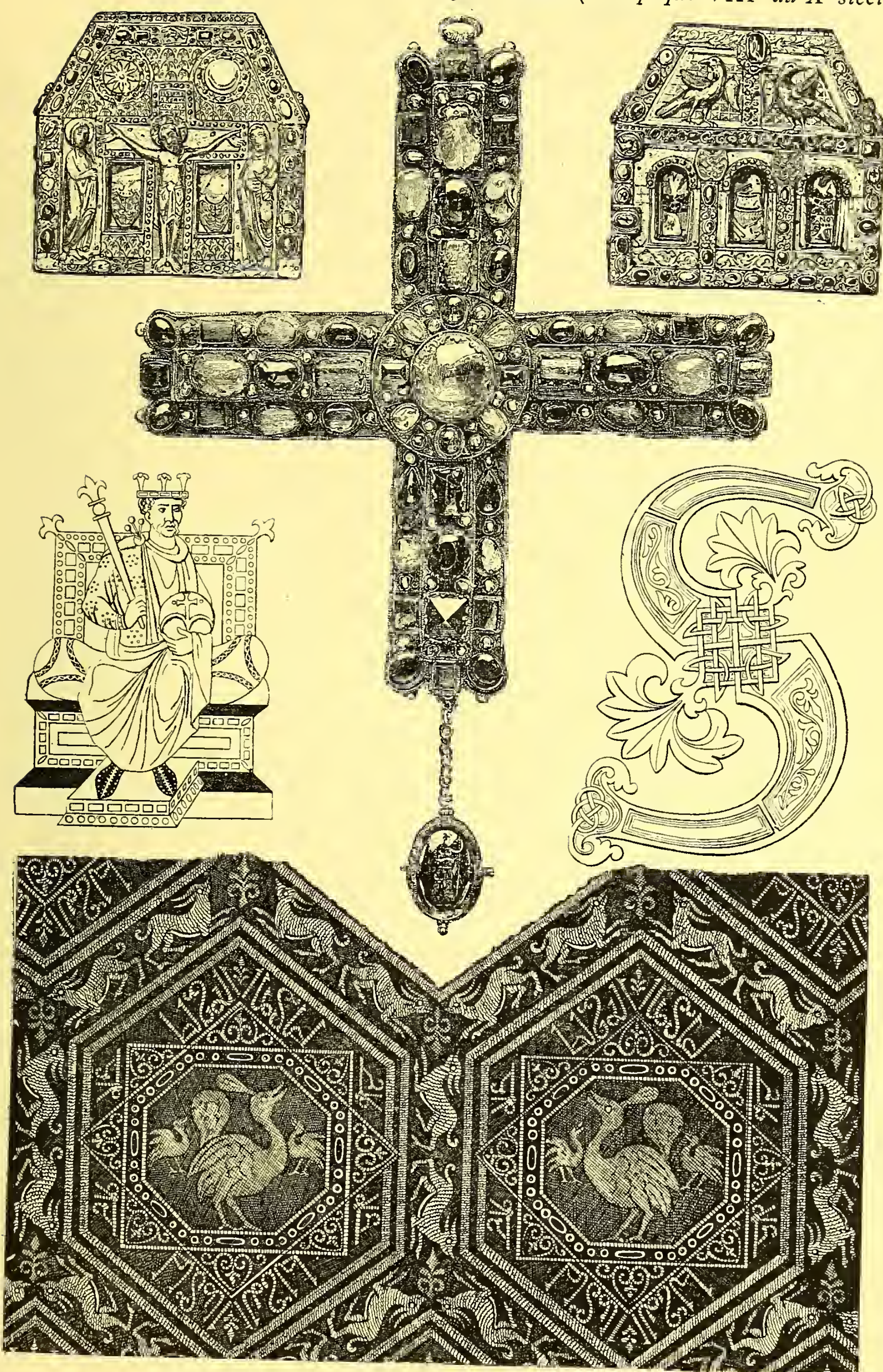
Ce sont les deux faces principales du reliquaire de Pépin, en cuivre, avec des parties d'émail et des cabochons ; la croix de Béranger Ier, en or, avec cabochons, la figure de Charles le Chauve et une étoffe tissée de soie et d'or.

La figure de Charles le Chauve servait de frontispice aux heures manuscrites de ce prince, qui en fit don au chapitre de Saint-Étienne de Metz, après la mort de sa femme Hirmintrude. Ce manuscrit est signé en cette phrase : « *Hic calamus facto Luitardi fine quievit.* »

Charles le Chauve est représenté assis sur un trône large, à dossier carré, bordé de pierreries. Il a pour couronne un cercle droit d'où s'élèvent trois hauts fleurons ; son sceptre porte à son sommet un fleuron où la fleur de lis est stylisée. Sa main gauche tient un globe cerclé et décoré d'une croix. Il est vêtu d'une chlamyde d'or qui le couvre jusqu'aux pieds, et, dessous, d'une tunique pourpre semée de fleurons d'or. Les bottines, de couleur pourpre, sont lacées devant et richement brodées.

La lettre S a été relevée sur le même manuscrit.

L'étoffe reproduite est un fragment des guêtres que portait l'abbé Ingon, mort en 1025, et que l'on découvrit en ouvrant son tombeau de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, en prairial an VII. L'étoffe était à fond brun, et les figures de lièvres et d'oiseaux étaient dorées. Les inscriptions arabes qni se trouvent dans le tissu désignent celui-ci comme un produit d'Orient, dont c'était le commerce ; d'autre part, on ne saurait affirmer si le tissu est en laine ou en soie. Les siècles en ont altéré la matière ainsi que les agents physiques en contact desquels le tissu s'est trouvé. Ce qui est avéré, c'est que ce tissu était d'une extrême finesse ; peut-être faut-il y voir l'étoffe que Pline désignait sous le nom de *scutulata* : elle est faite d'une chaîne de filature égale, à deux brins, aux tors très ménagés ; des espoulins garnis de fils d'or fournissaient au broché des parties de dessin assujetties à des lisses particulières divisées en deux rangs : il est certain que, pour ce travail des lisses de deux ordres, il fallait des mains particulièrement expertes.



2.

Faces principales du reliquaire de Pépin en cuivre émaillé.
Croix Béranger Ier, en or et cabochons. Figure de Charles le Chauve et lettre ornée extraite de ses Heures.
Fragment d'étoffe à fond brun, avec figures d'animaux dorées.

ROMAN PRIMORDIAL

Crosses épiscopales : Émaux champlevés.

Quand on étudie, dans l'orfèvrerie religieuse, cette classe d'objets qui a laissé de purs chefs-d'œuvre, il faut distinguer de suite les crosses épiscopales, et les crosses des abbés, bien qu'au xe siècle il n'existât pas encore de loi canonique empêchant les abbés de lutter de magnificence avec les évêques, alors qu'au contraire certains évêques pensaient obéir à l'esprit du christianisme en s'élevant contre le luxe des signes extérieurs de la puissance sacerdotale ou abbatiale.

Dans le principe, le mot crosse — de *crux* — devait désigner la croix processionnelle et non pas le bâton pastoral, — *baculus pastoralis, pedum pontificale, cambuta,* — qui avait, comme tous les instruments du culte, une forme et une signification symboliques.

La crosse à volute, emblème du bon pasteur, indiquait la puissance de celui-ci sur le troupeau des fidèles. La courbure de l'extrémité supérieure et la pointe de l'extrémité inférieure sont expliquées en ce vers qui contient une promesse et une menace :

Curva trahit mites, pars pungit acuta rebelles.

Tandis que l'évêque doit tenir la croix processionnelle de la main droite, aux instants précisés par la liturgie, il tient toujours de la main gauche le bâton pastoral, la courbure tournée en dehors, pour indiquer que son pouvoir s'exerce sur les fidèles du diocèse dispersés devant lui. Les abbés au contraire devaient tenir la crosse la courbure en dedans, leur pouvoir ne s'exerçant que sur le personnel de leur communauté. Jusqu'au xiiie siècle, les crosses furent beaucoup plus courtes qu'elles ne le sont aujourd'hui.

Les deux crosses que nous reproduisons sont d'un intérêt tout particulier, au point de vue de la formule d'art dont elles relèvent.

La première, celle qui occupe la partie droite de la planche, fut découverte dans la cathédrale de Sens; elle avait appartenu à l'archevêque *Abaldus*, mort en 933. Déjà on peut remarquer que le décor dissimule la forme symbolique de la courbe. La volute est en ivoire, enrichie de parties émaillées. La courbe se termine par une fleur aussi fantastique que les pistils qui s'en échappent. Au-dessous du pied de la volute, le bâton présente un fort renflement, qui rappelle la boule par laquelle se terminait le bâton de pasteur des époques de l'Église primitive.

L'autre crosse est plus curieuse encore; elle fut découverte à Chartres, et avait appartenu à Ragenfredus, évêque de Chartres, mort en 960. Elle est de forme simple, mais

d'une surprenante élégance. Le pommeau et le montant de la volute sont couverts de compartiments émaillés, que commentent des vers de basse latinité; et, par extraordinaire, l'objet est signé : il porte sur la douille cette inscription :

† FRATER WILLELMUS ME FECIT

Les quatre compartiments qui règnent autour du pommeau relatent des événements de la vie de David, ainsi que le disent les inscriptions : 1° Le sacre de David par Samuel (*David hec fuit unccio prima*); 2° David, armé de sa fronde, devant Goliath (*Hic funda fusus propriis male viribus usus*). On remarquera, en passant, que Goliath est armé comme un guerrier du xe siècle : armure maillée, casque conique à nasal, lance à pennon, grand bouclier pointu : le réalisme en art ne date décidément pas d'aujourd'hui. 3° David vainqueur de Goliath (*Golias cecidit; David hic caput ense recidit*). Enfin 4° David arrachant un mouton de la gueule d'un fauve (*Urse cadis vermi : pagus a puero sic inermi*).

Le décor du montant de la volute n'est pas moins curieux et rentre dans une formule qu'on retrouve souvent au moyen âge. C'est une sorte de réseau à mailles allongées, en trente-trois compartiments, dont les fonds, variés de couleurs, sont occupés par des allégories et animaux fantastiques. Les compartiments inférieurs, au nombre de six, sont doubles et symbolisent le triomphe des vertus sur les vices; pour qu'on ne s'y trompe pas, l'artiste a écrit les noms au-dessus de chacun : Fides — Idolatria; Pudicitia — Libido; Caritas — Invidia; Sobrietas — Luxuria; Largitas — Avaritia; Concordia — Rancor.

A partir des derniers compartiments supérieurs, la tête est dorée, sans le concours de l'émail.



✠·FRATER WILLELMVS ME FECIT



Émaux champlevés. Crosses épiscopales.

ROMAN SECONDAIRE

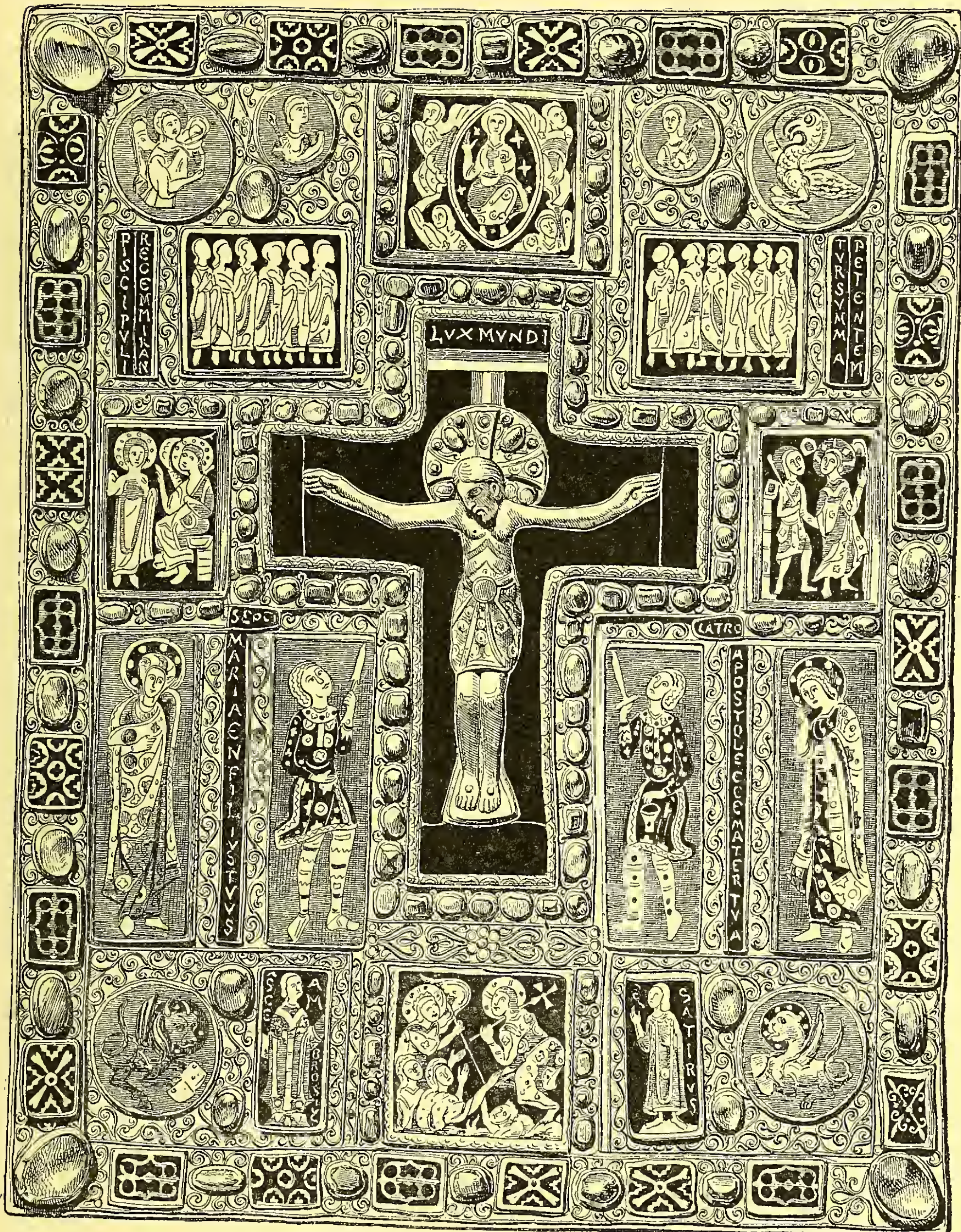
Couverture de l'Évangéliaire d'Aliberto, archevêque de Milan, en or, émaux et pierres fines.

Cette pièce très rare doit être rapprochée de la croix célèbre de Théophano, petite-fille d'Otton II, et abbesse d'Essen. Si on compare la tête du Christ de la *Couverture de l'évangéliaire* d'Aliberto, appartenant au trésor de la cathédrale de Milan, de la tête du Christ de la croix de Théophano, du trésor d'Essen, on remarque des points très curieux de ressemblance.

D'autre part les procédés d'exécution indiquent les mêmes préoccupations de modifier la technique habituelle. Ainsi les émaux ne sont pas simplement cloisonnés, mais champlevés en partie. Encore quelque cinquante ans, et les émailleurs du Rhin à qui on peut attribuer cette pièce, malgré son expression byzantine, auront remplacé par le cuivre le métal précieux, et contrefait les cloisonnés par le travail simplifié de la taille d'épargne.

Les émaux ont les mêmes couleurs que ceux de l'époque carolingienne. La composition de l'œuvre est compliquée. Autour de la réserve faite pour la croix, c'est une infinité de compartiments et de médaillons, où sont figurés les évangélistes et les animaux qui les symbolisent. Entre ces médaillons et compartiments, des ornements, arabesques et entrelacs, sont ornés de cabochons et de pierres précieuses taillées, les plus gros étant réservés à la bordure. Des inscriptions, dont quelques-unes difficiles à déchiffrer, précisent le sens de la composition. Au-dessus de la croix : LUX MVNDI ; puis, de chaque côté, dans un latin barbare : DISCIPULI REGEM MIRANTVR SVMMA PETENTEM, etc.

L'évangéliaire, on le sait, est le livre où se trouvent les évangiles lus ou chantés pendant les offices : l'évangéliaire avait pour pendant l'épistolier.



4. Couverture de l'Évangéliaire d'Aliberto, archevêque de Milan, en or, émaux et pierres fines.

ROMAN TERTIAIRE

Plaques en émail sur cuivre doré, faisant partie de reliquaires. Crosse en cuivre doré. Autel portatif en cuivre estampé. Plaque cintrée en cuivre champlevé et émaillé.

Au XII[e] siècle, ainsi que l'indiquent les pièces figurées sur cette planche, si les émailleurs ont le sens de la décoration, ils mettent en leur interprétation de la nature une naïveté qui n'est pas loin de s'appeler la barbarie; et pourtant, si l'on se reporte à des pièces très belles d'époques précédentes, on est obligé de conclure que le XII[e] siècle marque sinon une décadence, au moins un temps d'arrêt. La plaque qui occupe le bas de la planche est en émail sur cuivre doré; elle faisait partie d'un reliquaire. Les inscriptions nous apprennent que les trois apôtres représentés sont Jacques, Mathias et Thomas. Les têtes ont dû être modelées en relief, et appliquées après coup, ainsi que cela se pratiquait souvent, afin d'augmenter l'effet. C'est d'ailleurs un procédé que les artistes du rite grec ont continué d'employer pour les icones.

La crosse voisine est en cuivre doré, avec, sur les contours, des pointillés, des hachures et des filets exécutés au burin. La figure placée dans la volute n'a pas de signification spéciale : elle laisse seulement prévoir la préoccupation des orfèvres futurs de porter l'effort de leur décor sur cette partie de la crosse.

La petite plaque en haut, à droite, devait faire partie d'un reliquaire; elle représente l'un des séraphins irradiants dont parle Ézéchiel (Ch. 1. §§ 4 à 10) dans ses prophéties, et dont les quatre têtes diverses symbolisaient les quatre évangélistes.

Les autres pièces doivent être de la fin du XII[e] siècle; le travail en est plus habile. C'est une plaque cintrée de cuivre champlevé et émaillé, travail rhénan, représentant la crucifixion. Le Christ est cloué à la croix, au pied de laquelle un moine est prosterné. A droite, une figure symbolisant la Synagogue désigne le Christ du doigt et interroge saint Jean, la tête inclinée, les mains portant le livre des Évangiles; à gauche, l'Église recueille dans un calice le sang qui s'échappe de la blessure du Christ, sous le regard résigné de la Vierge, au front ceint d'une auréole. Les figures sont gravées, émaillées et réservées sur un fond d'émail bleu lapis bordé de blanc, bleu et vert. La croix et le terrain sont émaillés en vert. Les vêtements sont doublés d'émail blanc. Autour de la plaque on lit, en lettres émaillées de bleu, l'inscription suivante :

+ HEC. PARIT. HEC. CREDIT. OBIT. HIC FUGIT. HEC. HIC. OBEDIT + DELIGNO
DN̄I. DE SEPULCHRO. DN̄I. DECAPILLIS. VESTIB. LF CTO S̄. 9 AR̄ +

Une autre crucifixion, plaque carrée de cuivre doré, portant les personnages émaillés, champlevés, et provenant d'un travail rhénan de la même époque.

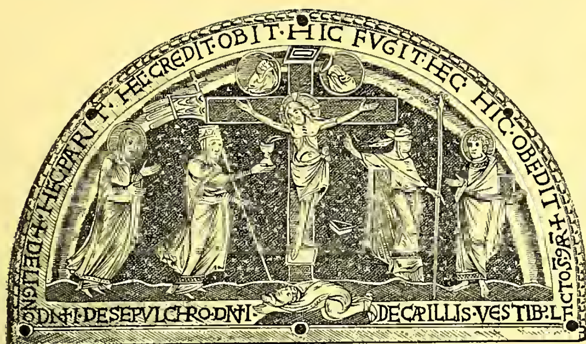
De chaque côté du Christ en croix, la Vierge pleurant, et Jean-Baptiste étendant vers elle la main droite. Au-dessus des bras de la croix, deux figures astronomiques du soleil et de la lune avec ces inscriptions :

SOL ○ HIC XP̂S ◠ LVNA

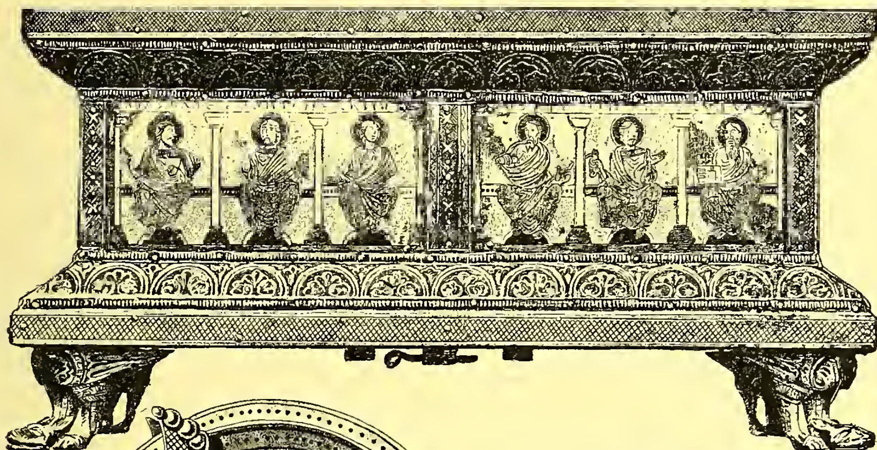
et de chaque côté des figures :

SCA (sancta) MARIA. S̄CS JOHANNES.

Enfin, la face antérieure d'un autel portatif de travail allemand : les figures, épargnées, gravées et émaillées de bleu sur champ d'émail, représentent les apôtres. L'autel est en cuivre estampé.

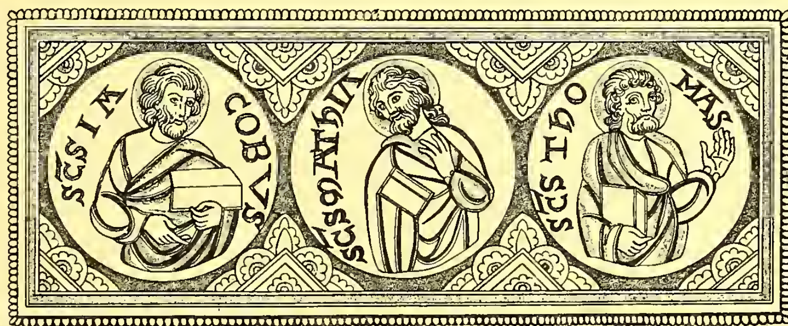












5. Plaques en émail sur cuivre doré, faisant partie de reliquaires. Crosse en cuivre doré. Autel portatif en cuivre estampé. Plaque cintrée en cuivre champlevé et émaillé.

ROMAN TERTIAIRE

Lit copié sur un bas-relief de la cathédrale de Chartres.
Fragment d'étoffe de soie brodée d'or. Petit métier à tisser.
Pupitres garnis de leurs accessoires,
Siéges en bois, forme massive. Lit copié sur un manuscrit.

Nous avons réuni dans cette planche quelques documents curieux qui nous viennent du XII[e] siècle.

Le lit, qui est copié sur la miniature d'un manuscrit, est assez singulier. Le chevet est élevé et comprend des sangles transversales, qui en augmentent l'élasticité. Le matelas vient s'adosser à ce support, et un oreiller carré est disposé pour reposer la tête. Ce n'est pas là la forme habituelle.

Le plus souvent les lits sont découverts et composés d'une simple couchette carrée, ou décorés de colonnes et couverts d'un toit angulaire, et entourés de rideaux. Plusieurs coussins, de forme arrondie et de peu d'épaisseur, y sont empilés au chevet.

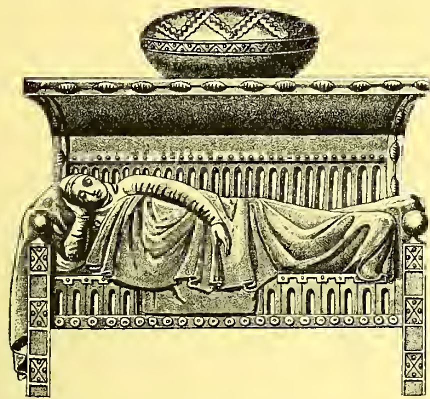
Le fragment d'étoffe de soie brodée d'or qui occupe le haut de la planche est certainement d'origine orientale. C'est un morceau de vêtement trouvé à Paris dans le tombeau d'un évêque, dans l'abbaye de Saint-Victor. L'épitaphe indiquait que cet évêque mourut en 1164. On y remarquera le dessin des poules de Numidie et des girafes, aux déformations qui ne sont peut-être qu'un effort naïf de stylisation.

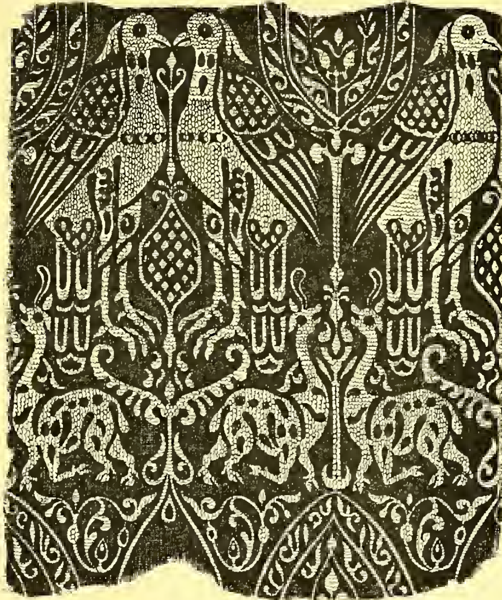
Le petit métier à tisser placé au-dessous n'est pas moins curieux, bien qu'il soit très incomplet, et d'une interprétation graphique déplorable. On en peut cependant étudier les différentes parties : l'*ensouple*, qui porte la chaîne roulée, les *marches* ou *pédales*, que l'ouvrier soulève alternativement, pour permettre à la navette de s'insinuer entre les fils; la *planchette* mince insérée entre les fils après chaque tour de la navette afin de serrer le tissu ; la *navette* ; et enfin l'étoffe qui sort des mains de l'ouvrier toute façonnée, ni plus ni moins que s'il avait affaire à un métier Jacquard.

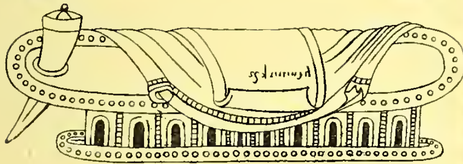
Les deux petits pupitres voisins étaient de ceux qu'on mettait sur ses genoux, pour écrire. Ils sont garnis de leurs accessoires, et l'un porte même la feuille de parchemin avec un commencement de transcription. Tous deux ont leur encrier à l'une des extrémités : c'est une corne insérée en un trou foré à cet effet. L'un est plus complet : il possède un canif, une petite éponge et des instruments à copier. Ces instruments devaient être des bouts de roseaux, à l'exemple des Orientaux : les manuscrits, en effet, qui savent à l'occasion nous montrer des plumes barbelées, nous indiquent toujours le roseau, le *calamus*, comme instrument ordinaire de transcription.

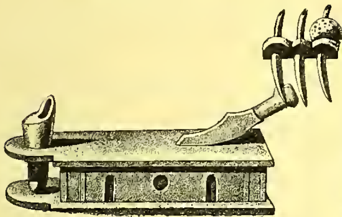
La petite chaise de la planche est en bois façonné de forme massive ainsi qu'on le remarque dans tous les sièges de cette nature et de cette époque.

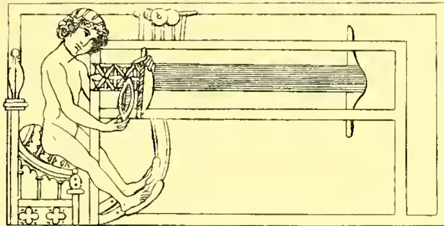
Enfin le petit lit qui occupe le haut de la planche est copié d'après un bas-relief de la cathédrale de Chartres et représente la Vierge couchée ; il est exceptionnellement de formes très élégantes : il est surmonté d'un berceau garni de ses sangles croisées, afin de défendre l'enfant contre les chutes, pendant qu'on le berce.

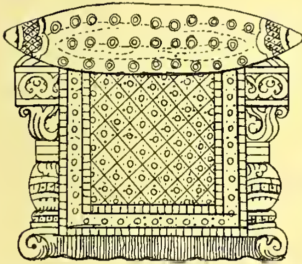


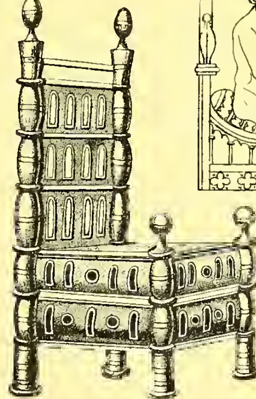




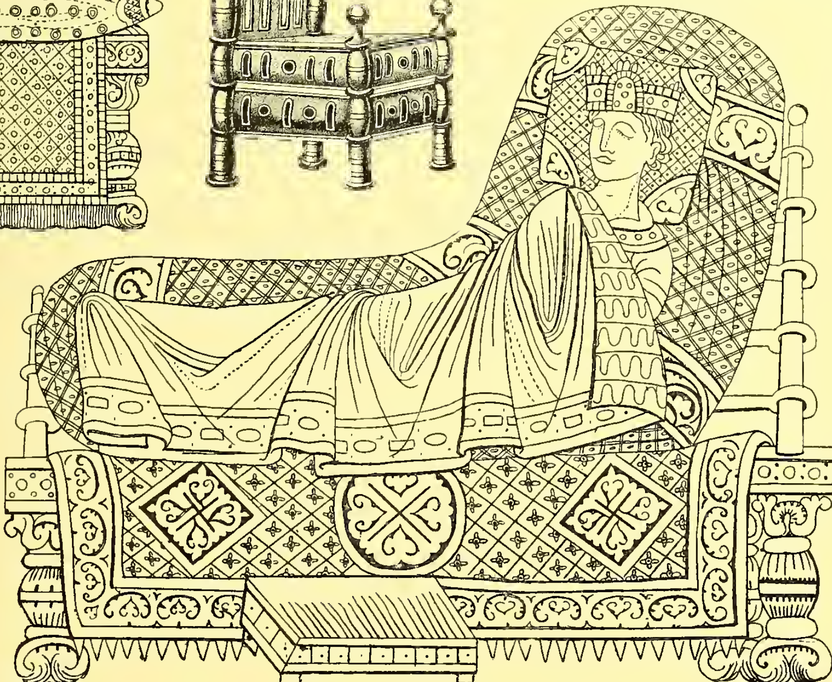












6. Lit copié sur un bas relief de la cathédrale de Chartres.
Fragment d'étoffe de soie brodée d'or. Petit métier à tisser. Pupitres garnis de leurs accessoires.
Sièges en bois, forme massive. Lit copié sur un manuscrit.

Ogival

Planches. . . . . 7 à 17

Ameublement
Armes et et Armures. — Émaillerie. — Orfèvrerie
Peinture sur vélin, — Tapisserie

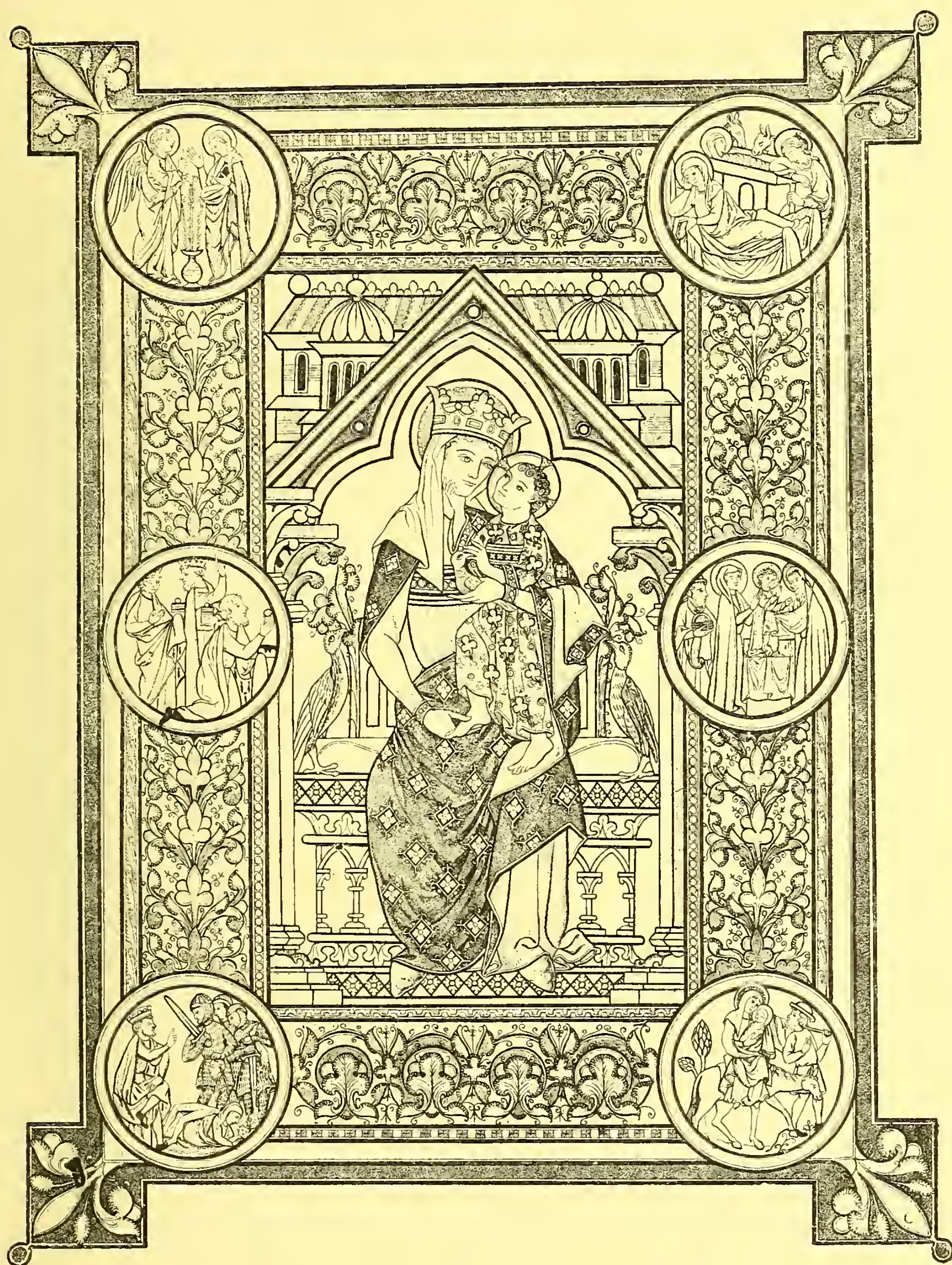
OGIVAL PRIMAIRE

Peinture sur vélin représentant des épisodes de la vie de la Vierge.

Il y a certainement rapprochement à faire entre les émaux et les miniatures ; par l'application de métal sur les fonds, la préoccupation des enlumineurs est sensible ; la belle peinture que nous reproduisons en donne une nouvelle preuve. Tous les fonds, en effet, sont en or bruni appliqué avec un léger relief. C'est là le signe caractéristique des peintures sur vélin du XIIIe siècle ; les fonds ont un magnifique éclat fait d'or bruni ou de carrelages, de losanges ou d'échiquiers, à or et à couleurs, simulant une mosaïque. Les couleurs employées sont pures, rarement composées, appliquées à plat par couches épaisses, et souvent rehaussées de quelques ombres noires. Les figures sont contournées comme dans les vitraux, par un trait noir, dessiné d'une main sûre et vigoureuse. Les teintes sont pleines et unies, ombrées seulement de traits noirs.

La bordure de la miniature se lit facilement, quoique le style n'en soit pas aisé à caractériser d'un mot. Mais son dessin cependant permet de statuer, en procédant par analogie, sur l'époque des autres peintures sur vélin. Les expansions s'allègent ; les formes n'ont plus le côté massif et commun des enroulements du XIe et du XIIe siècle. Encore un demi-siècle et l'ornement, trop à l'étroit dans la limite régulière des bordures, débordera de l'encadrement et grimpera, comme un lierre vivace et fou, à l'assaut des marges, propices à sa fantaisie élégante et vive.

Les médaillons qui interrompent le dessin régulier de la bordure, complètent le sujet principal, en racontant les épisodes de la vie de la Vierge, épisodes de sa maternité divine : l'annonciation, la crèche, les mages, la présentation au temple, le massacre des innocents, la fuite en Égypte.



7. Épisodes de la vie de la Vierge.

OGIVAL PRIMAIRE, ET RAYONNANT

Bassins avec Armoiries et Personnages sur cuivre rouge, et détails : Émaux champlevés.

Nous avons à dessein réuni dans cette planche des bassins et des détails d'émaux, et des documents empruntés à des miniatures, parce qu'au XIII[e] siècle, il est évident que les enlumineurs cherchaient à produire, avec les couleurs sur fond or, des effets analogues à ceux de l'émail sur le métal : ce sont deux métiers distincts; mais, quand on y regarde de près, c'est une même inspiration. Qu'on remarque donc les beaux entrelacs chargés à profusion d'animaux fantastiques, comme ce lion rugissant aux quatre corps, et dont la peinture se détachait éclatante sur un fond or. Ils faisaient l'ornement d'une bible manuscrite de l'abbaye de Corbie. Les deux lettres à joueurs de rebec et d'oliphant sont de la même époque.

Les bassins d'émail devaient servir à des ablutions manuelles : celui du bas a même, sur le bord, des petits trous ouverts en dessous sur une petite grenouille servant de gargouille.

Les bassins sont en émail champlevé sur cuivre rouge, probablement doré autrefois. Celui qui occupe le haut de la planche doit appartenir au règne de Charles V, et les écus qui le blasonnent sont probablement ceux des pairs héréditaires qui avaient été désignés pour assister au sacre du roi. Voici d'ailleurs, d'après Grivaud de la Vincelle, le détail et l'attribution possible de ces écus. Celui du centre, au *champ d'azur semé de lis d'or sans nombre*, est de France ancien. Le premier en haut à droite, en partant de la bélière, *échiqueté d'or et d'azur à sa bordure de gueules*, est du comte de Dreux; le second, *portant deux bards adossés, d'or, en champ d'azur*, avec des losanges, est du comte de Clermont; le troisième, *parti de France et de Castille*, est du comte de Toulouse. Le quatrième, *de Dreux, au franc quartier d'argent chargé de trois tourteaux d'azur*, est de la famille de Courtenay (ou plutôt d'une branche cadette de la famille de Dreux). Le cinquième, *parti, au premier étoilé d'or sur champ de gueules, au second bandé d'or et d'azur*, est du comte de Vienne et d'Alban (ou plutôt de la famille de Navarre-Champagne). Le sixième, *au lion d'or, sur champ d'azur semé de billettes d'or*, est du comte de Bourgogne (ou encore du comte de Brienne).

L'autre bassin est émaillé à fond bleu foncé, avec des rinceaux dorés et rehaussés d'émaux plus clairs. Des écuyers, le faucon au poing, ou des joueurs de *rebec à double chevalet* occupent les compartiments. Le sujet du milieu pourrait bien représenter la reine Blanche de Castille, assise et jouant de la harpe : ce qui corrobore cette opinion, c'est le décor de petites tours placées entre les compartiments et reconnues pour être l'emblème de la mère de saint Louis.



8. *Émaux champlevés.* Bassins avec armoiries et Personnages, sur cuivre rouge, et Détails.

OGIVAL RAYONNANT

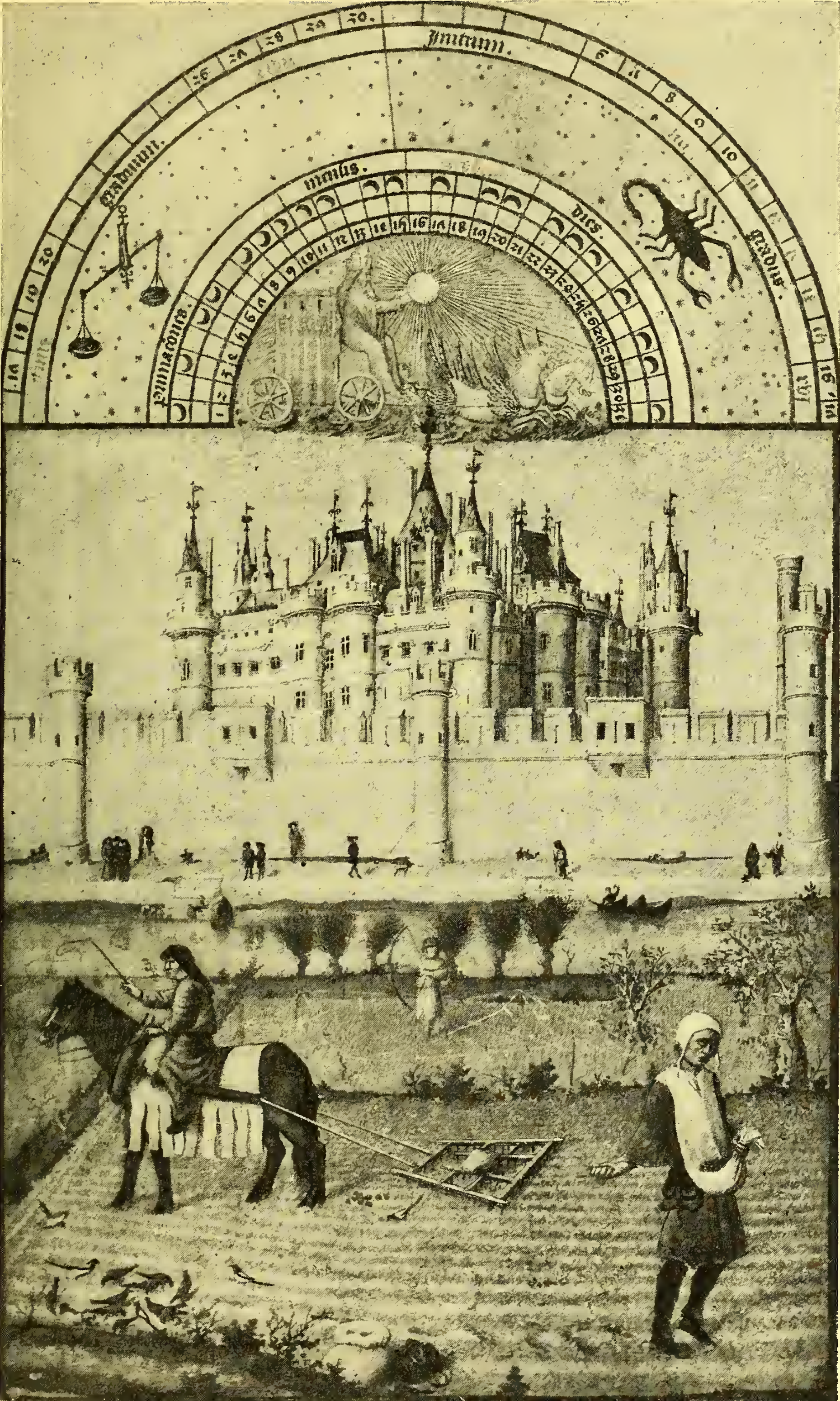
Peinture sur vélin représentant le Louvre sous Charles V.

Notre planche reproduit une des douze miniatures placées en tête du livre des grandes heures du duc de Berry, œuvre admirable qui appartient à la bibliothèque de M. le duc d'Aumale. Ces douze miniatures constituaient un calendrier, et l'artiste, dans les compartiments de chaque feuillet, trouvait à satisfaire ses aspirations de symbole et d'idéalité, et ses appétits d'une représentation réelle des choses. Dans le haut, les signes du Zodiaque, correspondant aux mois; au centre du demi-cercle, le char du soleil. Le mois figuré ici est le mois de septembre.

Au-dessous, une vue du Louvre, embelli sous Charles V. Cette vue seule est un document précis, à l'aide duquel nous pourrions retracer toute une époque du Louvre, château féodal.

Enfin la partie inférieure, d'un réalisme naïf, évoque les travaux de la terre à cette époque de l'année. Les semailles, les sillons creusés avec la herse, — dont la forme n'a pas changé, — le tir à l'arc, la promenade au bord de l'eau, etc.

Des œuvres de cette expression d'art aident, plus que tous les commentaires, à la résurrection de la vie aux siècles disparus.



9. Le Louvre sous Charles V.

OGIVAL RAYONNANT

Tapisseries de l'église Saint-Maurice d'Angers. (Au bas de la planche sont reproduites les miniatures d'après lesquelles ces tapisseries furent exécutées.)

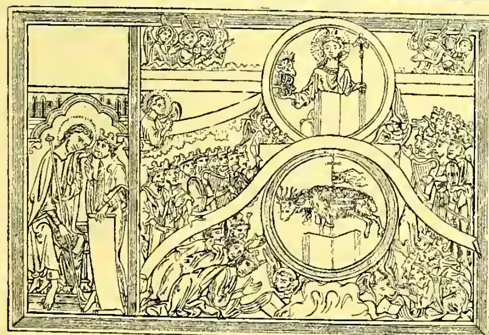
Ces dessins sont empruntés à une suite de tapisseries anciennes, qui représentent tous les épisodes et symboles de l'*Apocalypse*, et qui, après bien des avatars, appartiennent définitivement à l'église Saint-Maurice d'Angers; chaque année, pendant une période de quelques mois, on les expose à l'admiration des fidèles. La hauteur est de 4 mètres, le développement complet atteignait 100 mètres, disent les uns, 160, disent les autres. Ce qui est certain, c'est qu'il y en a une grande partie perdue.

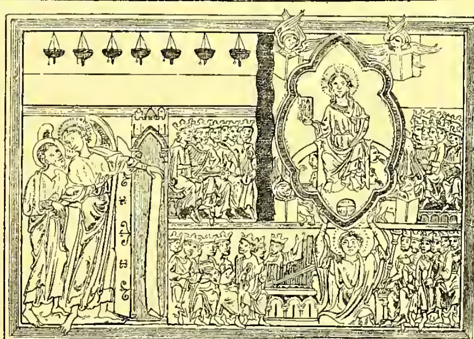
Ce qu'il nous faut étudier ici, c'est l'importance de ce document, au point de vue de sa date et de son style, en dehors des préoccupations historiques. Cette tapisserie fut commencée à Paris vers 1378 et continuée, pendant un certain nombre d'années, par le tapissier Nicolas Bataille. Les cartons avaient été demandés à Jean de Bruges, autrement dit Hennequin, par Louis Ier, duc d'Anjou et roi de Sicile, et par sa femme Marie de Blois. (Louis Ier était le père de Charles V, et fut le grand-père du roi René.) Ces tapisseries sont des tapisseries de haute lice.

Ce qui est curieux, c'est que si les cartons ont été exécutés pour ces tapisseries, sur un sujet fréquemment traité au XIIIe et au XIVe siècle, ils ont été copiés sur des Apocalypses xylographiques, que toute bibliothèque contenait à ces époques aux préoccupations de foi et de mysticisme.









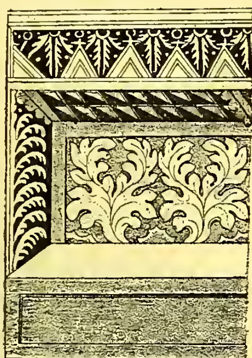
10. Tapisseries de l'église Saint-Maurice d'Angers.
(Au bas de la planche sont reproduites les miniatures d'après lesquelles ces tapisseries furent exécutées.)

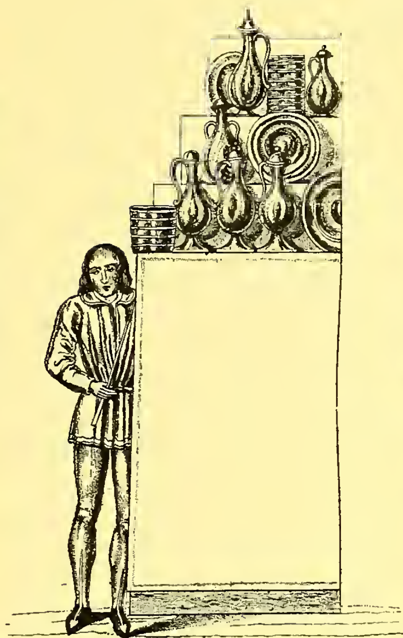
OGIVAL FLAMBOYANT OU FLEURI

Dressoir chargé d'orfèvrerie. Dressoirs d'honneur avec leurs Officiers ou Gardiens.
Cheminée bourgeoise garnie de ses hauts landiers.
Motifs de décoration murale.

Primitivement, les *huchiers*, fabricants de meubles, et les *charpentiers* ne formaient qu'une seule corporation. Peut-être doit-on s'expliquer par cette communauté, pourquoi le meuble au xve siècle, et d'ailleurs pendant tout le moyen âge, s'inspira de l'architecture. Dans le dressoir que nous reproduisons, le huchier a imité, avec le bois, délicatement découpé, les fenêtres à ogives unies, et les rosaces, le chapiteau et les ornements gothiques.

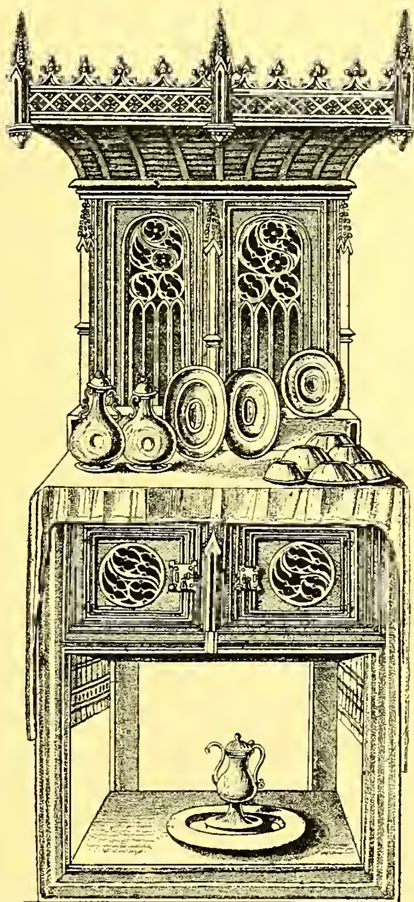
Pour les murs, on employait des revêtements de chêne où le décor végétal et géométral apparaît, dans le même principe que le décor des grisailles des vitraux. Les hautes cheminées étaient garnies d'*andiers*, forme primitive des *landiers*, en fer fondu ou forgé, à l'extrémité supérieure terminée par une crosse, et destinés à supporter les pièces de bois à brûler.



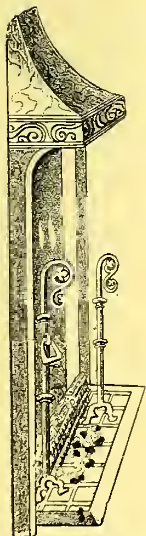














11. Dressoir chargé d'orfèvrerie. Dressoirs d'honneur avec leurs Officiers ou Gardiens. Cheminée bourgeoise garnie de ses hauts landiers, Motifs de décoration murale.

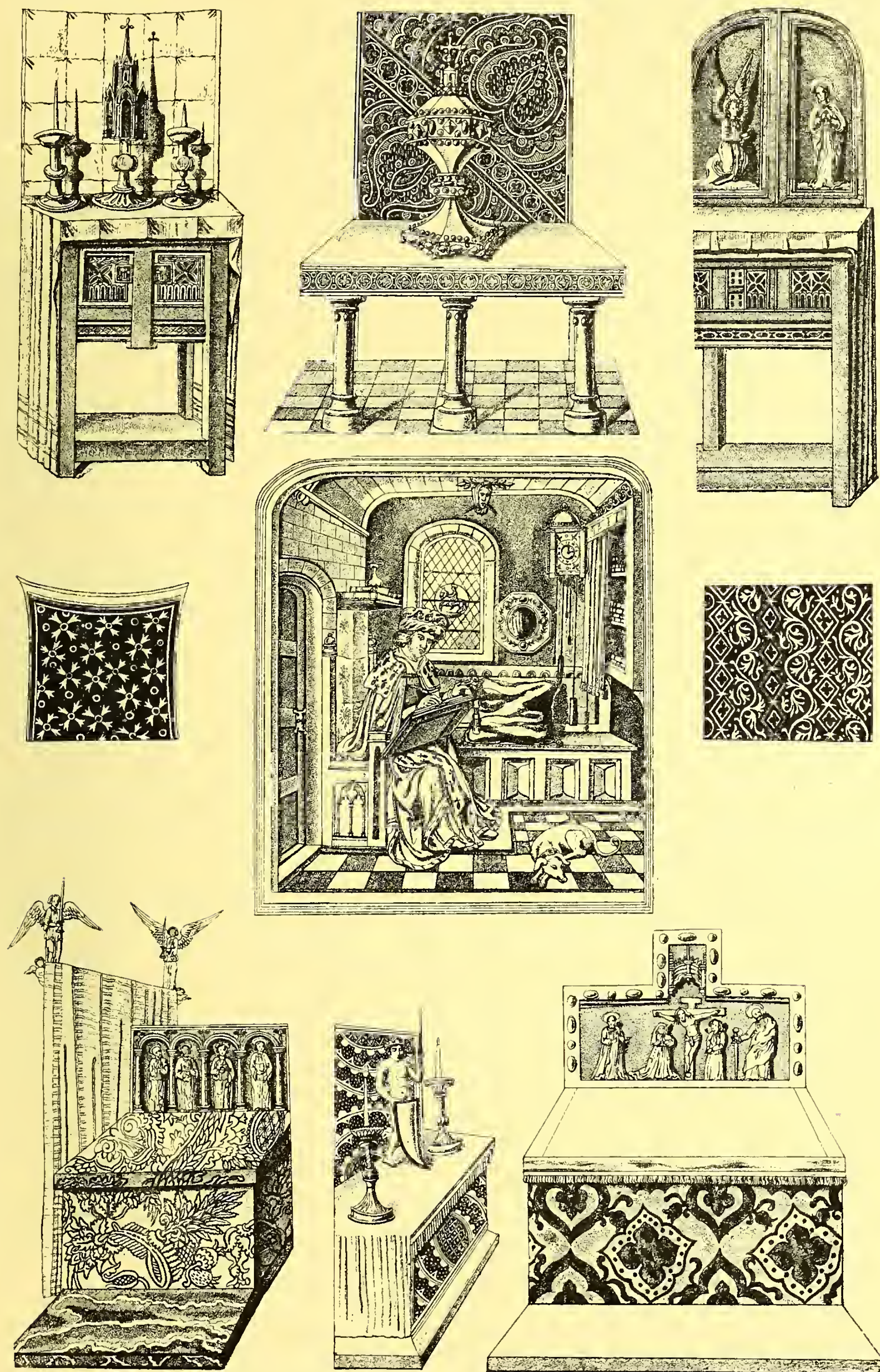
OGIVAL FLAMBOYANT OU FLEURI

Buffets transformés en Oratoires et Décorations des Autels. Intérieur de Cabinet de travail.

Le sujet qui occupe le milieu de cette planche représente, d'après une miniature, le retrait où le roi René étudie. Tout ce qui constituait l'ameublement confortable de cette époque s'y retrouve : la chaise ou *faldistoire*, à dossier élevé et surmonté d'un dais; le banc en bois, servant de coffre, avec sa *couette* ou coussin pour s'y reposer, la bibliothèque dont un rideau cache les rayons; l'horloge à poids, que domine un timbre; le miroir circulaire dans son cadre garni d'autres miroirs plus petits où joue la lumière; la fenêtre dont le milieu est occupé par un médaillon de verre peint; le pavage émaillé à deux tons; et le plafond arrondi en arcade surbaissée, et doublé de bardeau.

Les dessins qui entourent ce sujet nous montrent des buffets transformés en autels. Le pouvoir apostolique avait à cette époque le droit d'autoriser dans les maisons un autel portatif pour y célébrer les offices. Pour ces autels, un buffet suffisait, adossé au mur, et couvert d'une nappe ou *doublier*; et sur cet autel on entourait les reliquaires, en forme de pinacles ou de custode, de chandeliers hauts appelés *mestiers*.

Quand le meuble avait eu la destination spéciale de l'autel, il devait être très sobre d'ornement, pour se conformer aux statuts ecclésiastiques. On tolérait cependant plus de richesse dans le décor des retables et peintures destinés à être placés sur l'autel, sans faire corps avec lui.



Buffets transformés en Oratoires, et Décorations des Autels,
Intérieur de Cabinet de Travail.

OGIVAL FLAMBOYANT OU FLEURI

Jouteur, Cavalier, Archers et Fantassins. Armure complète dite gothique, en fer poli et articulé, la tête protégée par une salade et une bavière. Armure de Joute.

Cette planche nous fournit quelques documents précieux sur le costume des fantassins et cavaliers au XVe siècle. Ils portent l'armure à peu près complète.

Les deux archers sont vêtus de la *jaque, hoqueton* ou *doublet*, qui protège la poitrine, et de quelques pièces de fer battu pour les membres; la coiffure est la salade à visière. L'armure des fantassins et cavaliers est celle de la seconde moitié du XVe siècle : salade avec ou sans visière pour la tête; cuirasse à emboîtement, gorgerin, tonnelet de jazeran pour le corps; tasses, cuissots, genouillères, grévières et solerets pour les membres inférieurs; pouldron, arrière-bras, cubitières, avant-bras et gantelets pour les membres supérieurs; les armes d'attaque sont la hache d'armes, l'épée et la pique.



13. Jouteur, Cavalier, Archers et Fantassins. Armure complète dite gothique, en fer poli et articulé, la tête protégée par une salade et une bavière. Armure de joute.

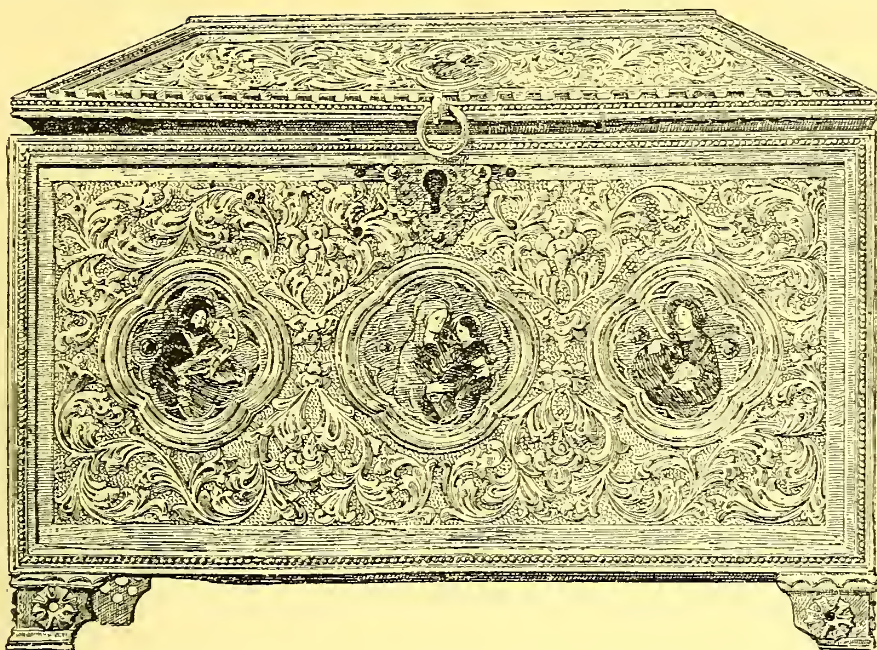
OGIVAL FLAMBOYANT OU FLEURI

**Coffret oblong en argent repoussé, et doré en partie, décoré en émaux de basse taille.
Châsse de sainte Ursule, avec émaux.**

Cette planche contient deux très curieux exemples de l'orfèvrerie et de l'émaillerie du milieu du xv[e] siècle. Là, le travail de l'orfèvre et celui de l'émailleur s'unissent en une communion parfaite : l'un ne se sacrifie pas à l'autre. La première pièce est un coffret oblong en argent repoussé, de 15 cent. de hauteur, 19 cent. de longueur, 10 cent. de largeur. Il repose sur quatre pieds découpés ; son couvercle, en forme de toit, est bordé d'un encadrement crénelé. L'argent est doré en partie. Sur chaque face il porte des ornements, feuillages en relief, ainsi que des médaillons décorés en émaux de basse taille, et figurant sur l'un la Vierge et l'Enfant Jésus, sur les autres des bustes d'apôtres se détachant en émaux translucides sur fond bleu. Sur le plat du couvercle se trouvent trois plaques émaillées, dont deux représentent le Christ et la Vierge : la troisième contient l'inscription suivante en caractères gothiques, réservés sur fond d'émail bleu :

Per presulem Jacobum Fuit. hoc. opus insigne. per. attum. anno. Domini. Milleno.
Quadrigenteno Tricesimo tertio.

L'autre pièce est une très belle châsse de sainte Ursule, du style ogival flamboyant le mieux caractérisé. Il semble que l'orfèvre et l'émailleur aient pris soin d'y réunir tout ce qui fut le caprice général de l'ornementation de cette époque.



14. Coffret oblong en argent repoussé et doré en partie, décoré en émaux de basse taille.
Châsse de Sainte Ursule, avec émaux.

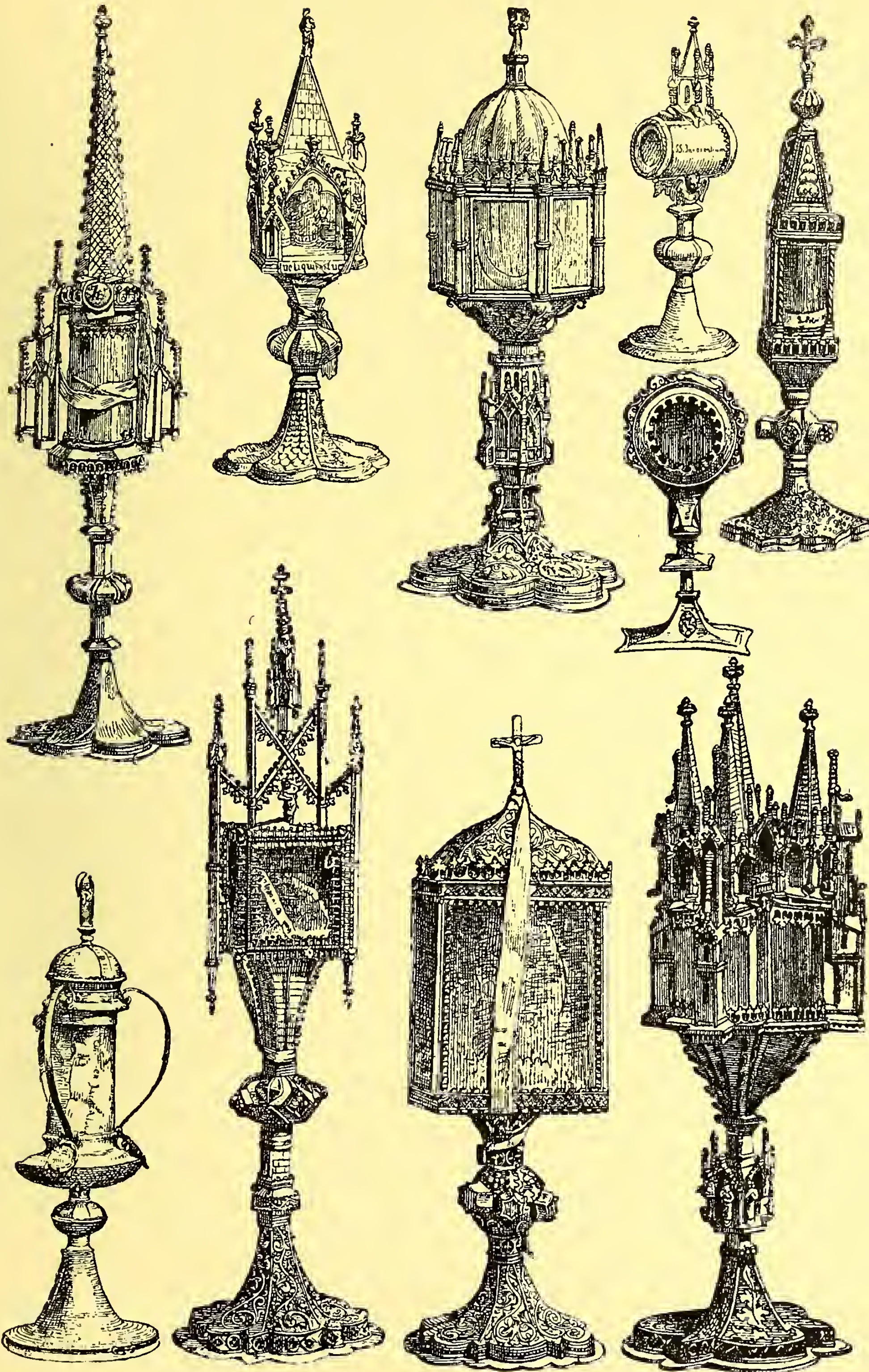
OGIVAL FLAMBOYANT OU FLEURI

Reliquaires de Saint-Marc de Pordenone (Italie), portés sur pied uniforme, argent et argent doré, avec cylindre ou caisse à facettes de verre.

Après des vicissitudes qui se multiplièrent du commencement du xve siècle jusqu'au nôtre, les très curieux reliquaires de l'église Saint-Marc de Pordenone (Italie), grâce à l'intervention de l'Académie d'Udine, sont désormais conservés à la fabrique de l'église, sous la protection spéciale de l'État.

Ces reliquaires, portés sur un pied uniforme, commode à la main et propre à l'imposition sur la tête des fidèles, sont généralement faits de lames de métal précieux, en argent ou argent doré, enserrant un cylindre de verre, ou une caisse à facettes de verre.

Des inscriptions indiquent quelles reliques ils contenaient ou contiennent encore. Ce sont entre autres : les reliquaires des saints Marc et Maurice; celui de sainte Lucie et sainte Marie-Madeleine; celui des saints Innocents; celui de saint Pierre, martyr; celui de saint Maurice; celui de la Sainte-Croix.



Reliquaires de Saint-Marc de Pordenone (Italie).

OGIVAL FLAMBOYANT OU FLEURI

Peinture sur vélin représentant le camp de Mussi-l'Évêque, avec détails sur les costumes, armures, architecture, disposition de camp fortifié et manœuvre des pièces d'artillerie.

Nous avons reproduit une miniature célèbre du xve siècle, où l'on voit Bertrandon de la Broquière reçu par Philippe le Bon au camp de Mussi-l'Évêque.

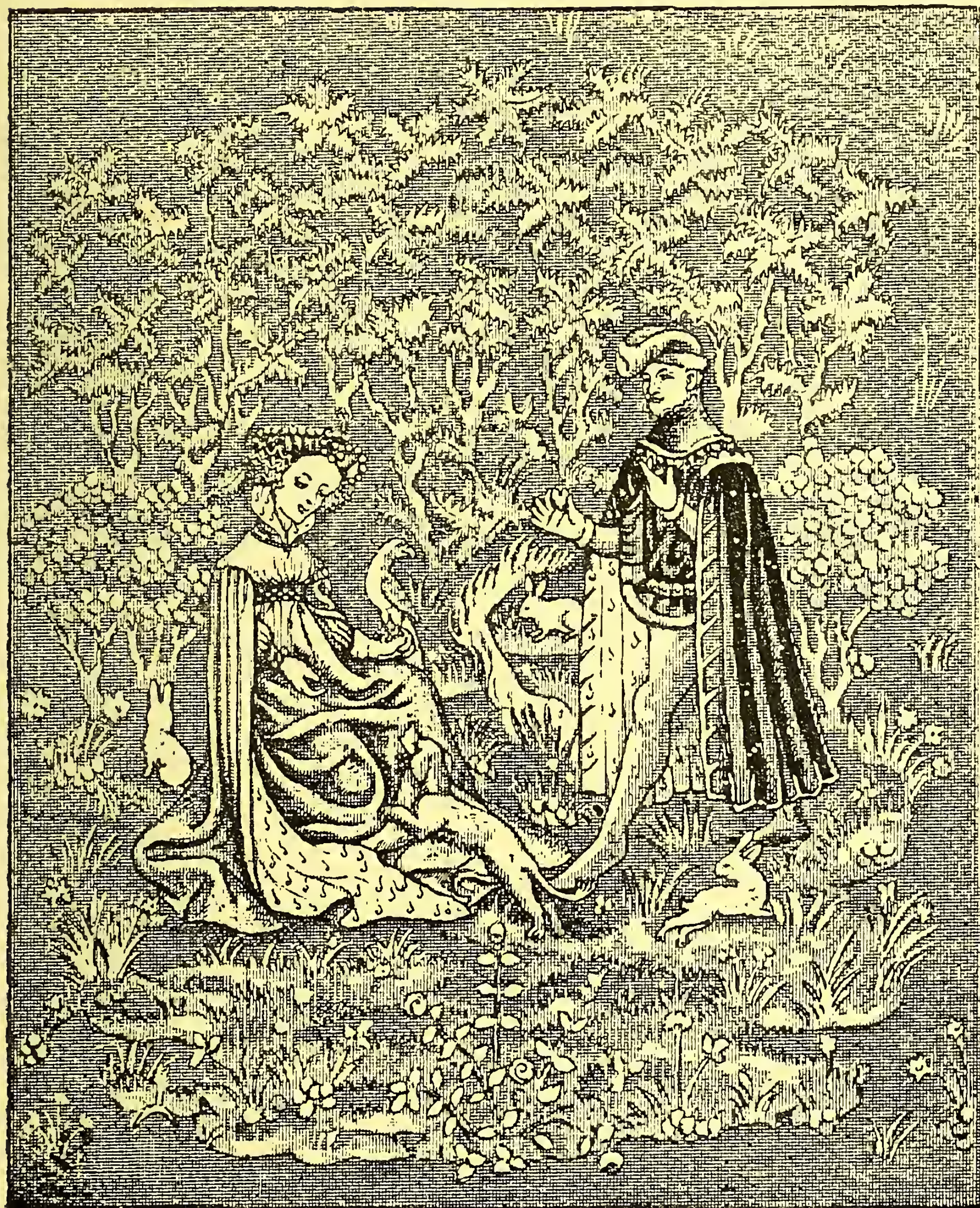
(Philippe III, le Bon, troisième duc de la maison de Bourgogne, 1396-1467; celui qu'Erasme appelle prince populaire, bon chevalier, ennemi généreux, et compare aux plu grands princes de l'antiquité.)

Nous n'avons pas besoin de démontrer combien les miniatures du xve siècle sont précieuses, par leurs qualités d'exécution et d'atmosphère, et par les documents historiques qu'elles nous révèlent de l'époque où elles furent faites.

Celle que nous reproduisons nous donne une infinité de détails sur le costume, les armures, l'architecture, la disposition très étendue d'un camp fortifié, jusqu'aux manœuvres des pièces d'artillerie; en même temps que l'habileté de l'arrangement et la vivacité des expressions en font une œuvre d'art de premier ordre.



16. Camp de Mussi-l'Évêque, avec détails sur les costumes, armures, architecture, disposition de camp fortifié et manœuvre des pièces d'artillerie.



17. *Tapisserie française.* — Tableau intime. Scène d'amour.

Renaissance — 1re Période

Planches. . . 18 à 25

Ameublement. — Armes et Armures. — Broderies
Émaillerie. — Orfèvrerie
Peinture sur vélin. — Tapisserie

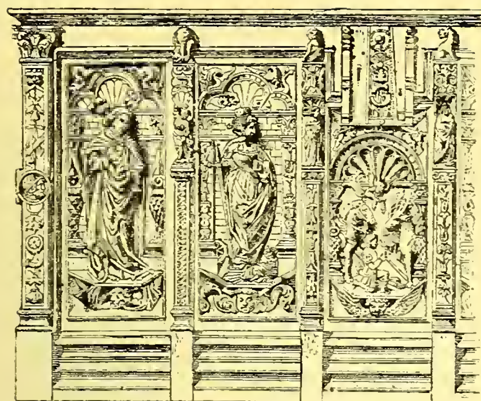
RENAISSANCE. — 1re PÉRIODE

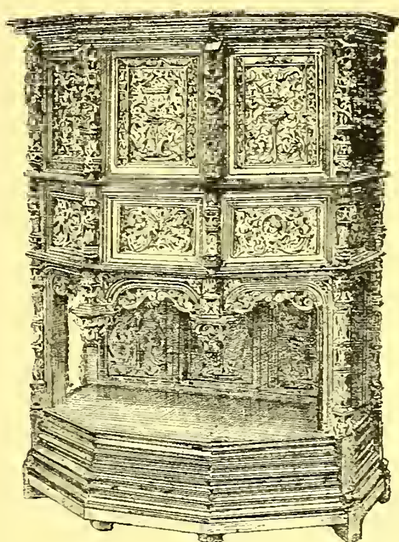
Bahut. Dressoir français. Coffres avec vaisselle d'or ou d'argent. Dressoir allemand et Boiseries

S'il était de coutume de sortir les pièces d'orfèvrerie pour les exposer sur des dressoirs, la prudence exigeait qu'on pût les enfermer, et l'on avait à cet effet inventé de coffrets à arche et à fortes serrures, comme l'indique cette planche : coffrets « d'ustensiles pour boire et mengier, les vesseaulx d'or et d'argient », selon l'expression d'un ancien inventaire. On y rencontre des *flascons*, des *pichers*, des *buires*, des *escuelles*.

Le dressoir qui occupe le bas de la planche est de travail allemand de la fin du xve siècle. Il est en chêne, à cinq pans, avec contrefort aux angles. Le fond de la partie inférieure est décoré de l'ornement typique des parchemins roulés; à la ceinture, deux tiroirs décorés de feuillages, ainsi que les faces latérales. Le même décor règne sur les eux vantaux, fermés chacun par une serrure avec patte de fer à ornement ajouré de tsyle gothique flamboyant.

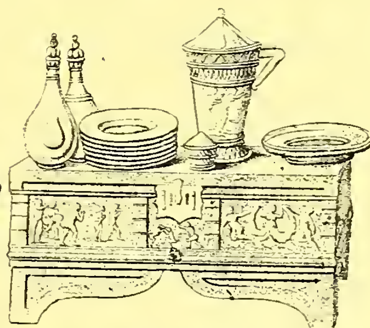
L'autre dressoir, en chêne également, est un travail français de la fin du xve siècle, à cinq pans, avec tiroirs à la base et à la ceinture.

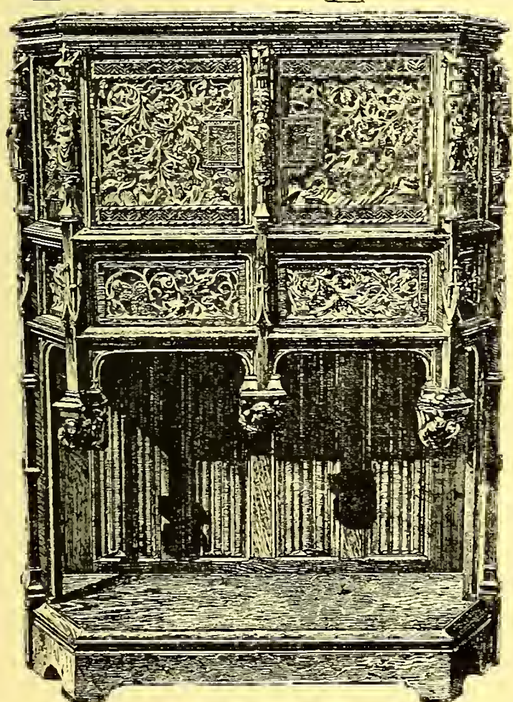




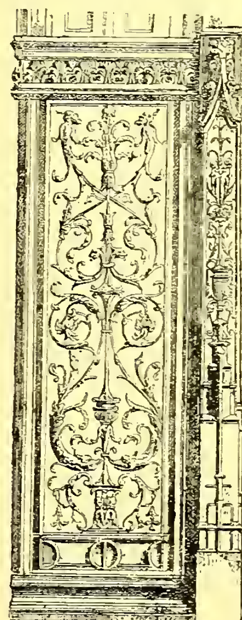










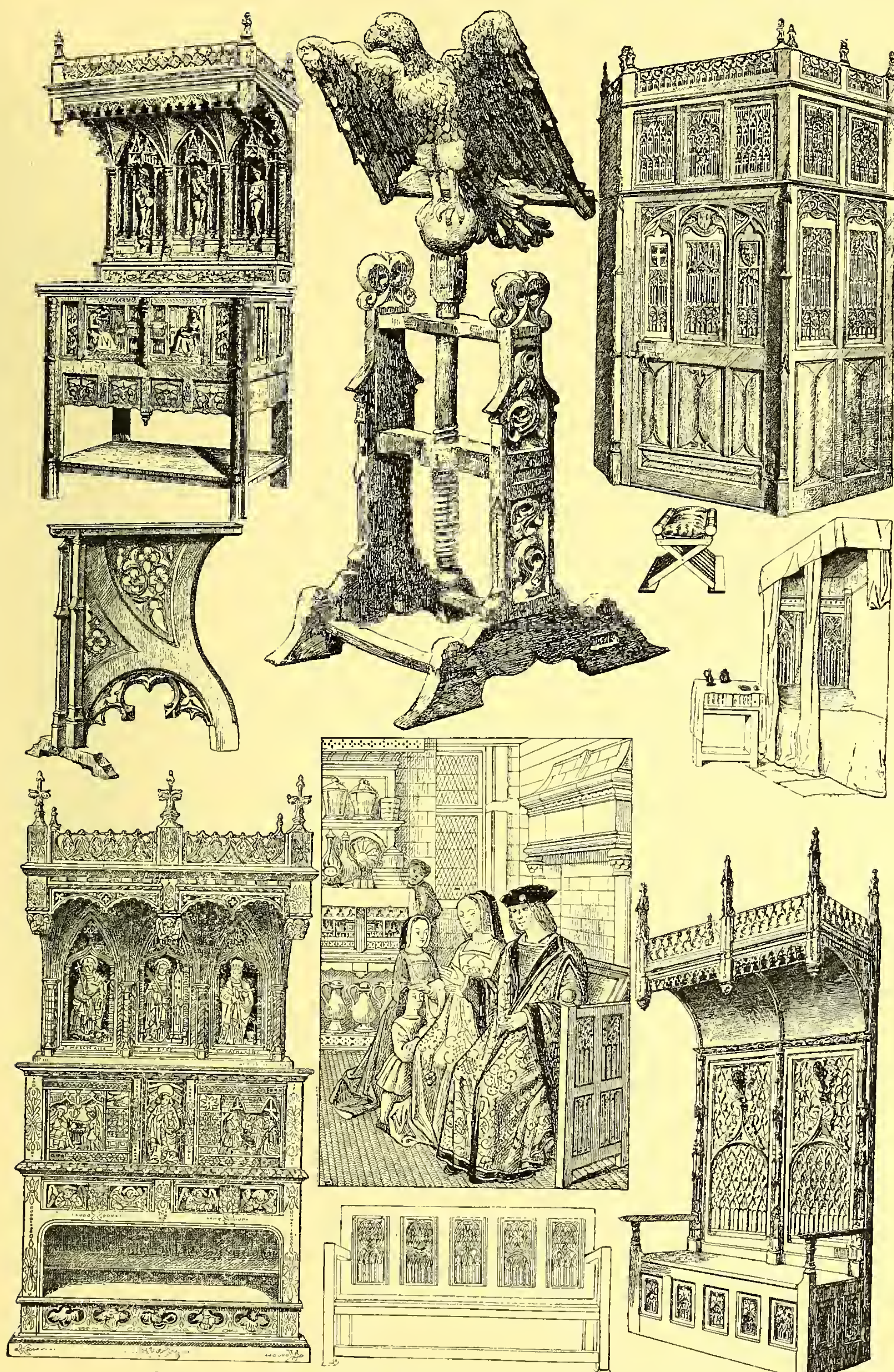


 Moitié de Bahut. Dressoir français. Coffres avec vaisselle d'or ou d'argent.
Dressoir allemand et Boiseries.

RENAISSANCE. — 1re PÉRIODE

Lutrin. Sièges. Tambour de Chambre avec vitraux. Table. Dressoirs. Baldaquin, avec bas-reliefs.

Voici, autour d'un intérieur habité du xve siècle, d'après une très belle miniature, quelques détails de mobilier caractéristiques. Un lutrin à vis d'une formule simpliste et d'un décor chargé; un tambour de chambre à coucher (les panneaux en bois sculpté; les vitraux armoriés), des sièges seigneuriaux, une table de chambre à coucher, de jolis dressoirs à baldaquin, décorés de bas-reliefs en bois finement travaillé, etc.



19. Lutrin. Siège. Tambour de chambre avec vitraux. Tables. Dressoirs. Baldaquin avec bas-reliefs.

RENAISSANCE. — 1re PÉRIODE

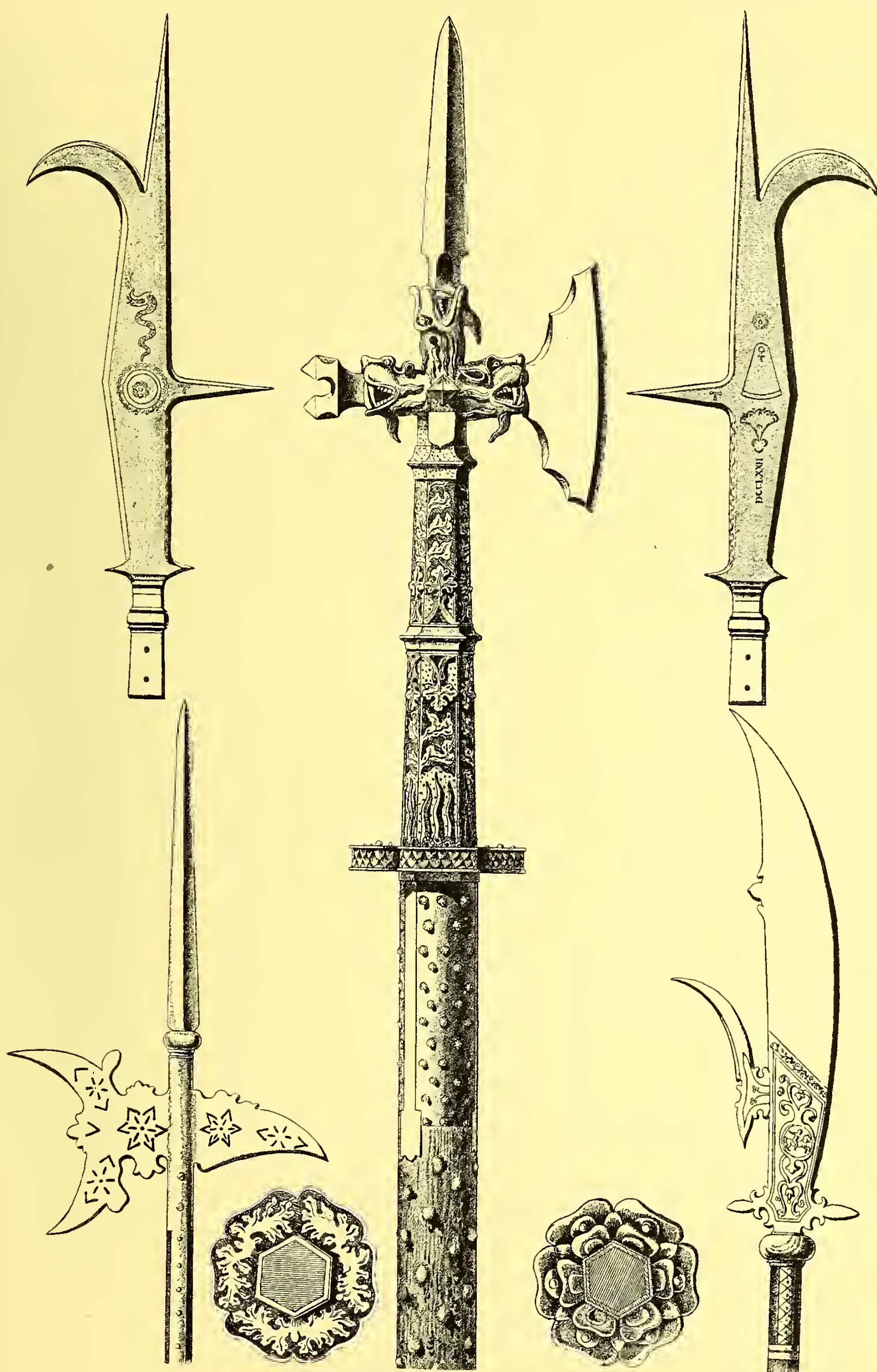
Guisarme. Fauchart. Hallebardes de guerre et d'apparat.

Si l'on prend le mot *hallebarde* dans son sens étroit, le nom ne peut s'appliquer qu'à la figure médiale et à la figure inférieure de gauche de la planche. L'arme vue sous ses deux faces, aux côté supérieurs de la planche, est une *guisarme* ; celle de droite, en bas, est un fauchart. Toutes ces armes d'ailleurs se désignent du nom générique d'armes d'*hast*.

La hallebarde a la pointe plus effilée que large, et de ses deux appendices latéraux, l'un se termine le plus souvent par un crochet ou une pointe, l'autre par une espèce de hachette évidée en forme de croissant. Le type vrai est celui de la hallebarde placée en bas à gauche ; celle du milieu est une arme d'apparat, dont le style est abâtardi par les garnitures de velours et de ciselures dorées.

La *guisarme* est d'un usage plus ancien : on trouve son nom dans des *Romans* du xiie siècle, toujours accompagné de l'épithète *esmollue.* Sa lame était souvent de trois pieds de longueur et très aiguë. Elle portait d'un côté une pointe, de l'autre un crochet. Elle présentait d'autre part, près de son emmanchement, deux appendices destinés à protéger la main.

Le fauchon et fauchart était d'un usage très commun au xive et au xve siècle : la lame était longue et large, légèrement recourbée, tranchante d'un côté dans toute sa longueur et armée de l'autre côté de plusieurs crochets. La hampe du fauchart avait sept ou huit pieds de longueur.



Guisarme, Fauchart, Hallebardes de guerre et d'apparat.

RENAISSANCE. — 1re PÉRIODE

Plaque d'émail, inspirée d'un *Triomphe*, de Mantegna.

Voici un exemple de ce qu'on appelle communément des émaux peints, bien que la peinture n'entre pour rien dans leur exécution.

Sur un fond d'émail blanc, cuit préalablement, l'émailleur exécute son dessin en bistre, et indique dans la même couleur les modelés de façon sommaire : puis il ajoute, pour les vêtements et les détails d'ameublement, un glaçage de couleurs transparentes, qu'il éclaire, par place, de blanc, laissant aux hachures de la préparation le soin de marquer les ombres. Tel est le procédé de la plaque d'émail que reproduit la planche 103. Elle est inspirée d'un *triomphe*, de Mantegna : il a fallu une main d'une extrême habileté pour tracer avec cette finesse la composition sur le fond d'émail blanc.

C'est là un travail italien du XVe siècle.



21. Plaque d'émail, inspirée d'un *Triomphe* de Magenta.

RENAISSANCE. — 1re PÉRIODE

Statues reliquaires de Saint-Nicolas et de Saint-Christophe. Monstrance italienne 1497. Croix en cristal de roche avec monture en vermeil datée de 1511. Gobelet dit de Charles le Téméraire avec monture en or ciselé et émaillé. Coupe de Frédéric IV, en argent doré, ciselé et émaillé.

Cette planche contient quelques pièces curieuses d'art français, d'art italien et autrichien, qui établissent les modifications prochaines des formules ogivales, et le caractère du travail du cristal vers le milieu du xve siècle,

Ce sont d'abord deux statuettes religieuses, de saint Nicolas et de saint Christophe, la première appartenant à l'église Saint-Nicolas d'Amiens, la seconde à l'église de Longpré-les-Corps : le métal en est très habilement travaillé, mais l'ensemble des lignes et l'expression accusent une certaine décadence.

Entre les deux, une monstrance italienne, reliquaire de forme hexagonale, en cuivre repoussé, ciselé et doré, avec des parties émaillées bleu à pointillé d'émail blanc. Aux angles, sous des dais, des saints debout. Les petites fenêtres sont multilobées, et le tympan a la forme d'ogive trilobée. A la partie supérieure un petit édicule, orné de saints en bas-relief appliqués sur fond d'émail bleu pointillé de blanc. Chaque figure, rapportée en cuivre doré, est surmontée d'un fronton découpé, reposant sur des colonnettes, et les angles sont occupés par des tiges de cuivre doré, terminées à la partie supérieure par des grains d'émail. Le pied décoré de feuillage a la forme habituelle de ces sortes de monstrances; il est pointillé d'émail et le renflement du milieu, hexagonal également, porte des inscriptions en lettres émaillées et une date (1497).

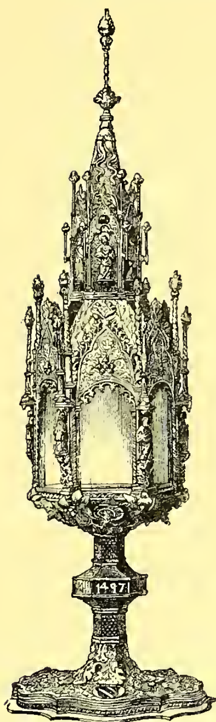
La croix placée au-dessous est en cristal de roche, monté en vermeil; elle est datée de 1511. Nous sommes assez porté à croire que c'est un objet de fabrication espagnole, à considérer la forme des extrémités de la croix.

Enfin de chaque côté de cette croix sont, à gauche, le gobelet de Charles le Téméraire, en cristal taillé, monté en or ciselé et émaillé; à droite, la coupe de Frédéric IV, mort empereur d'Allemagne. Cette coupe appartient au trésor impérial de Vienne. Cette dernière pièce, malgré son titre, est bien du xve siècle, ainsi que l'indique l'ornementation, toute spéciale à cette époque, de l'argent recouvert d'émail de couleur et d'incrustation de grenaille or simulant des flammes et des irradiements. Cette coupe — qu'on a peine à regarder comme une coupe à boire — mesure avec son couvercle 42 centimètres de hauteur. Elle est en argent avec des cercles de cristal de roche enchâssés dans le métal.

Des figures d'anges émergent en relief de la coupe et du couvercle : ceux du couvercle portent des écussons chargés d'armoiries; ceux de la coupe portent chacun une des voyelles A. E. I. O. V. et ces voyelles commencent des mots inscrits sur un ruban incrusté en biais au-dessous de chaque ange. Ces mots constituent une devise : *Aquila ejus juste omnia vincit.*

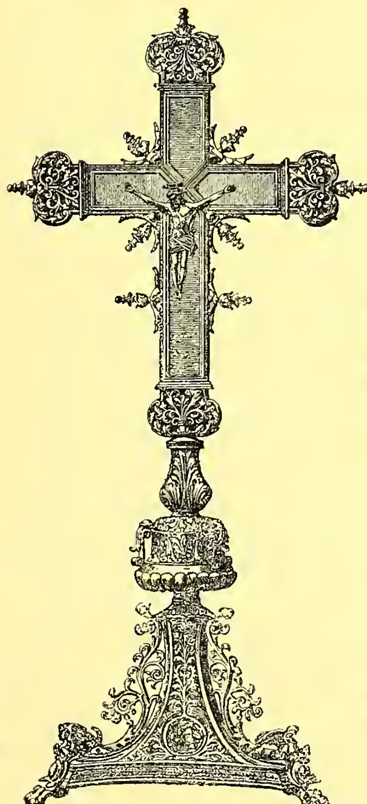
Le couvercle est dominé par une couronne de feuilles cruciformes d'où jaillit un satyrion qui sert de piédestal à un porte-étendard, armé de pied en cap, la main gauche s'appuyant au bouclier, la main droite portant l'oriflamme : bouclier et oriflamme sont émaillés à froid des armes anciennes et nouvelles de la maison d'Autriche. Le porte-étendard est revêtu du grand manteau moucheté de flammes d'or. Un trépied, composé de trois couples de lions héraldiques aux écussons armoriés émaillés à froid, porte tout l'édifice.

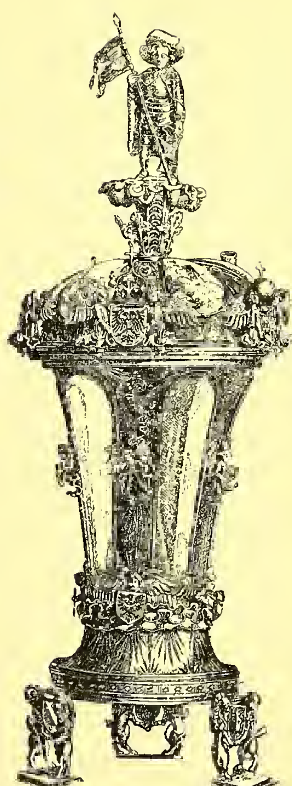












22. Statues reliquaires de Saint-Nicolas et de Saint-Christophe. Monstrance italienne datée de 1497. Croix en cristal de roche avec monture en vermeil datée de 1511. Gobelet dit de Charles le Téméraire avec monture en or ciselé et émaillé. Coupe de Frédéric IV en argent doré, ciselé et émaillé.

RENAISSANCE. — 1re PÉRIODE

Peinture sur vélin représentant un payement de rentes.

Cette planche reproduit une miniature décorant la première page d'un livre de comptes, et représentant un payement de rentes.

L'encadrement, d'une extraordinaire pondération, peut prêter à une interprétation symbolique. Ces branches fleuries qui se dressent vers le ciel, ce lis qui s'épanouit sous la couronne de la Vierge, ces oiseaux qui chantent leur hymne à l'infini, traduisent avec naïveté l'aspiration d'une foi robuste.

Mais, dans les miniatures de cette importance, ce n'est pas seulement un document d'art décoratif qu'il faut chercher, mais un instrument d'étude pour l'histoire de la peinture. On sait qu'au xve siècle les imagiers comme Fouquet, Perréal et tant d'autres ont été de très grands peintres. Non seulement, ils nous séduisent par leur dessin serré, par la précision et l'exactitude qu'ils apportent dans l'exécution des costumes, et la recherche de psychologie intense des figures, mais ils nous étonnent par l'habileté de leur mise en place, et la profondeur de leur perspective. Qu'ils interprètent le plein air, ou les intérieurs, ils font planer au-dessus de leurs personnages une atmosphère aérienne. Ils font réellement de la vie, dans leur œuvre : l'œil est invinciblement charmé par ce qu'ils nous montrent.

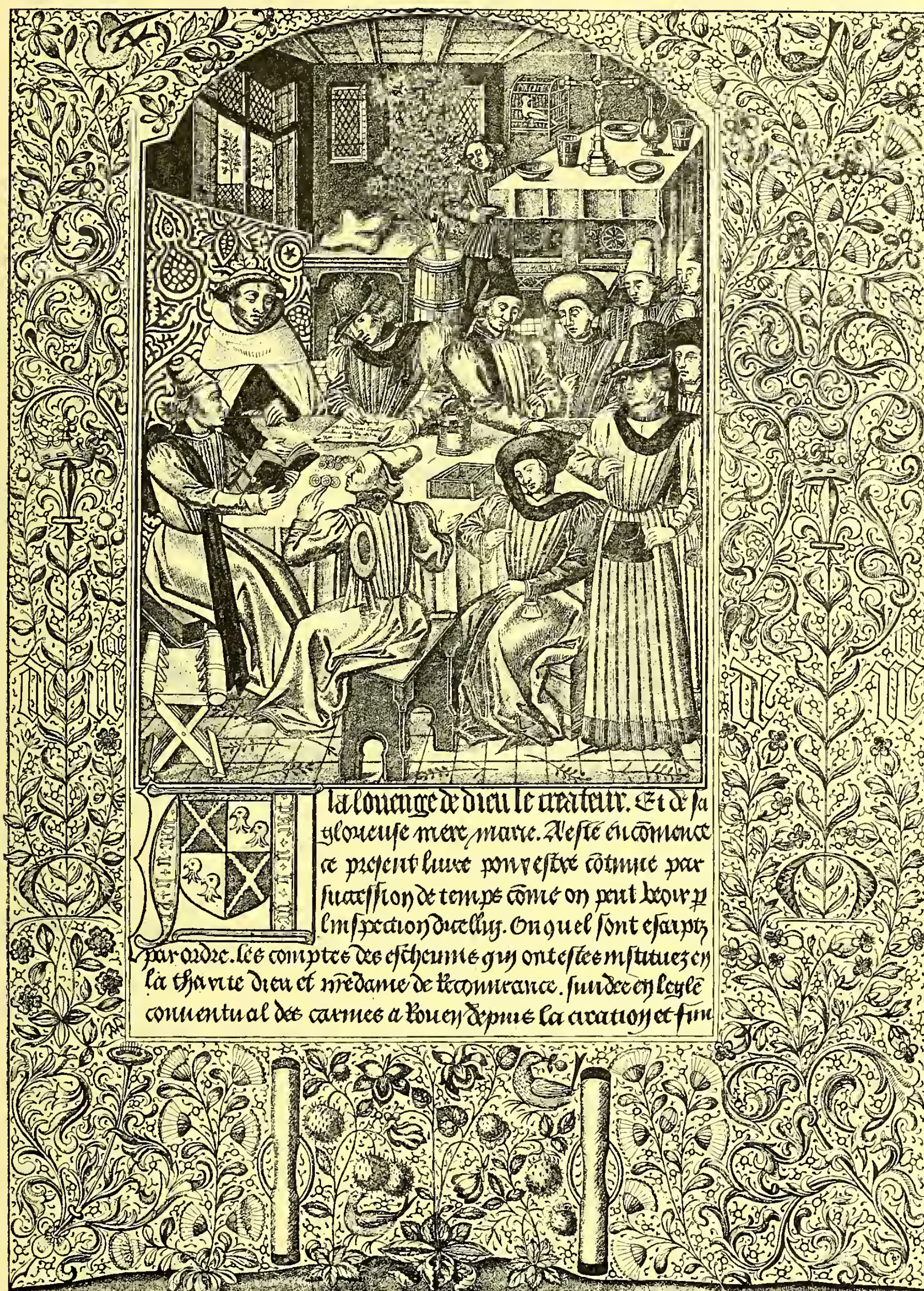
D'autre part, en dépit de la précision qu'exige la miniature, ces maîtres apparaissent comme des coloristes en pleine possession des lois de l'euchromatisme.

Après le xve siècle, la miniature, combattue par l'expansion de la typographie, connut la décadence. Mais cet art a laissé assez de chefs-d'œuvre, pour qu'on le considère comme un des plus fameux et des plus glorieux de l'âge ogival. Il porte la patience géniale et la hardiesse d'invention des grandes cathédrales. En ce qui concerne spécialement notre planche, il s'agit du livre de comptes de la *Confrérie de la Charité-Dieu et Notre-Dame de Recouvrance*, fondée en l'église des Carmes, à Rouen, en 1466.

Les personnages sont vêtus du costume des bourgeois sous Louis XI : longue robe plissée à gros tuyaux devant et derrière, et plate sur les côtés : à la hanche, une ceinture étroite, à laquelle pend l'escarcelle ou le bougequin; manches longues, pleines ou fendues, et très larges aux épaules. Pour les coiffures : haut bonnet, légèrement conique; chapeau à bec, avec torsade à chaîne d'or; chaperon à bourrelet et à cornette pendant très bas. On sait que le chaperon était réservé aux personnes riches ou exerçant une profession libérale.

Les détails d'intérieur sont également très intéressants : jonchée de verdure sur le plancher, en signe de fête; bancs, sièges et pliant de forme caractéristique; baudequin fleuri, dressé derrière l'assemblée; arbuste dans un barillet, suivant la mode flamande; *papegaut* en cage; huche couverte d'une *touaille*, et chargée de buires, de gobelets et de timbales d'argent, près de laquelle un petit varlet, vêtu de *court*, prépare la collation des confrères assemblés.

Dans la lettre initiale, on lit les armes de la confrérie : écusson écartelé, au 1 et au 4, d'argent au sautoir engrêlé de gueules; au 2 et au 3 de sinople à deux têtes d'épervier, arrachées, d'or.



23. Première page d'un Manuscrit représentant un payement de rente.

RENAISSANCE. — 1re PÉRIODE

Légende populaire de Gombaut et Macée. — Tapisserie

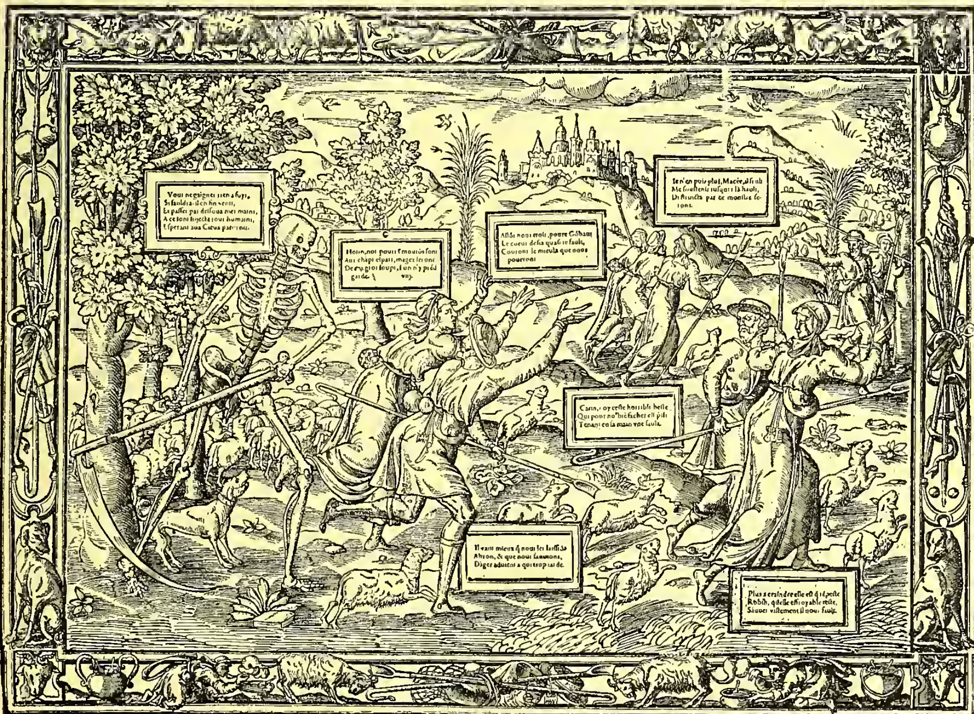
Il s'agit ici d'une suite de tapisseries qui ont pour sujet les *Amours de Gombaut et Macée.* On remarquera tout de suite que ce ne sont pas des tapisseries exécutées sur des cartons spécialement destinés à cette exécution, mais des tapisseries empruntant leur sujet à une légende populaire, à un conte de paysannerie galante, dont le rententissement avait été assez considérable pour que le souvenir en demeurât longtemps dans le peuple et servît de mode d'inspiration à une infinité de traductions d'art décoratif.

Molière, au cours de la nomenclature des nippes qu'Harpagon veut glisser dans son mémoire d'usurier, Molière écrit, après bien d'autres articles : «... Plus, une tenture de tapisserie des Amours de Gombaut et Macée. »

On trouve une tenture semblable dans un inventaire de succession d'un sieur Florimond Robertet, à la date du 4 août 1532. Il existe une tenture célèbre sur ce sujet au musée de Saint-Lô, et il est permis d'en faire remonter la date de fabrication à la fin du xve siècle, aux environs de 1485 ou 1490.

Les deux estampes que reproduit notre planche, et qui représentent les *Fiançailles* et la *Mort de Gombaut et de Macée,* la sixième et la huitième pièce de la suite sur les amours du berger et de la bergère, nous donnent à ce sujet des détails précis. La manière dont les branches d'arbres sont stylisées, les détails dans l'architecture du fond, les costumes des personnages, le mouvement conventionnel des animaux, les figures qui règnent dans les bordures parmi d'autres décors stylisés, tout cela nous fournit des éléments décisifs pour déterminer l'époque; il y a, comme dernière preuve, la langue du temps, dont les cartouches disséminés dans la composition nous donnent des exemples.





24. Les Amours de Gombaut et Macée.

RENAISSANCE. — 1re A 3e PÉRIODE

Lambrequin de velours pourpre, brodé soie et argent. Bande d'arabesques d'or et d'argent. Panneau d'application de broderies tissées d'or et d'argent, sur velours pourpre. Autel de velours cramoisi, à décorations de cartenelles d'or bouclé.

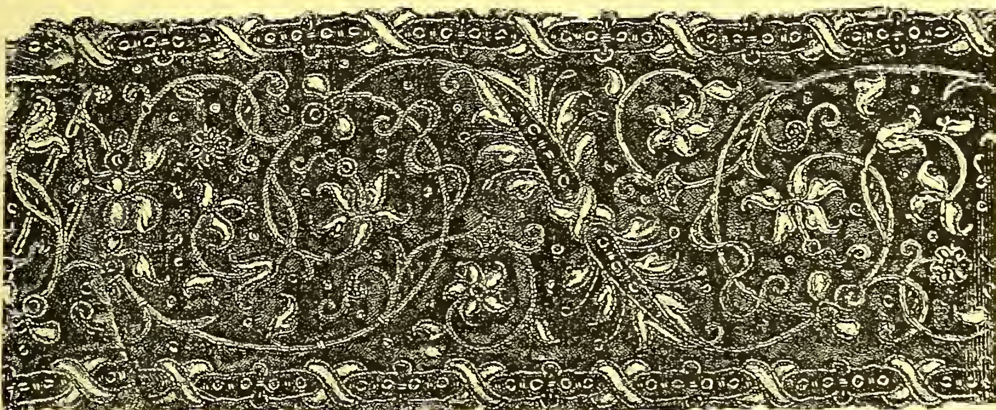
Ce n'est pas sans intention que nous avons réuni dans cette planche des travaux de broderie italiens et espagnols, et des travaux du xve et du xvie siècle. D'une part il était utile de montrer le rapport certain qui existe au xvie siècle entre les broderies d'origine latine; d'autre part, il pouvait paraître intéressant de comparer l'allégement de dessin qui distingue les broderies du xvie des broderies du xve siècle.

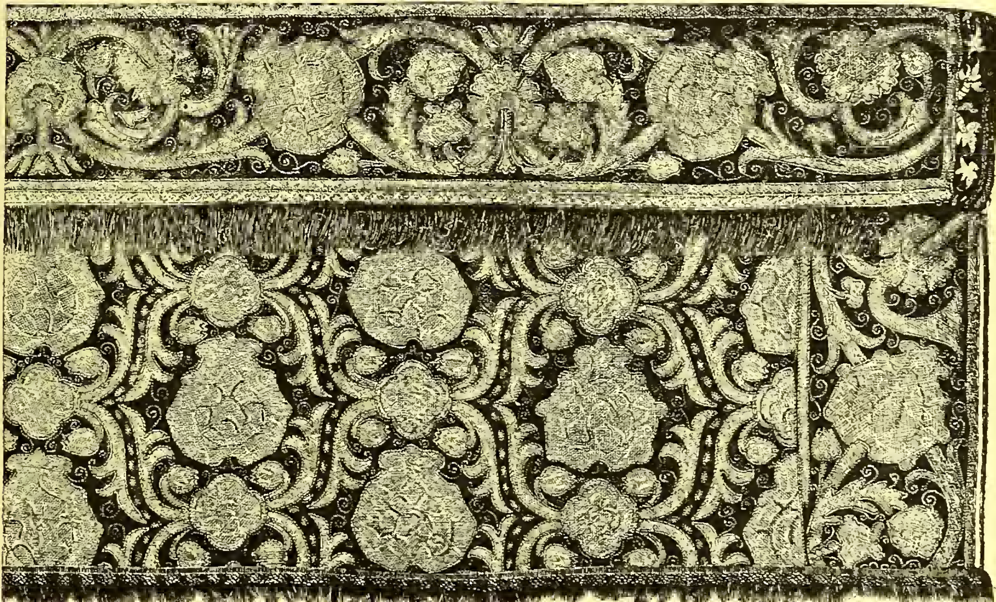
En dehors des sujets qui tendaient à imiter les tableaux, les brodeurs faisaient pour les garnitures d'autel, et pour les bandeaux de lit et autres tentures, des travaux où la fleur et même les figures grimaçantes n'avaient d'autre destination qu'une destination décorative.

En bas de la planche, nous reproduisons un travail génois du xve siècle : un autel de velours cramoisi, à décor de cartouches d'or bouclé d'une belle somptuosité encore qu'un peu lourd. Les autres broderies, qui sont du xvie siècle, ont plus de légèreté; ce sont, en remontant vers le haut de la planche, un panneau d'application de broderies tissées d'or et d'argent sur velours pourpre, de forme rectangulaire (travail florentin); une bande d'arabesques d'or et d'argent sur velours grenat (travail génois); et un très beau lambrequin de velours pourpre, brodé de soie et d'argent (travail espagnol), que les figures du décor nous font attribuer à la deuxième moitié du xvie siècle.









25. Lambrequin de velours pourpre, brodé soie et argent. Bande d'arabesques d'or et d'argent.
Panneau d'application de broderies, tissées d'or et d'argent sur velours pourpre.
Autel de velours cramoisi, à décorations de cartenelles d'or bouclé.

Renaissance — 2e Période

Planches. . . 26 à 37

Ameublement. — Armes et Armures. — Céramique
Dentelles. — Émaillerie
Horlogerie. — Orfèvrerie. — Joaillerie
Tapisserie

RENAISSANCE. — 1re A 3e PÉRIODE

Dressoir. Petit Coffre. Grand Coffre. Chaises et Coffrets de mariage. Chêne sculpté.

Cette planche suffirait à elle seule à montrer les différences d'écoles qui travaillèrent le bois aux xve et xvie siècles.

Le petit dressoir en chêne est de l'école d'Auvergne, et ses qualités d'exécution le désignent comme contemporain du règne de Henri II : ce n'est pas la grande habileté de l'école lyonnaise, mais ce n'est plus le travail brutal antérieur à François Ier.

Le coffre placé à côté, où l'ornement, d'une rigoureuse symétrie, est copié des documents de l'école lyonnaise, est de l'école de Languedoc et antérieur à Henri II. On sait combien ce meuble était indispensable : il était le compagnon de toute la vie, servant alternativement de banc, d'armoire, de huche, de table, au besoin de dressoir, et aussi de malle, pour changer de domicile. Plus petit, enfin, il était le coffre ou la corbeille de mariage, ainsi que l'indiquent les deux exemples que nous reproduisons, tous deux sculptés, et l'un peint et surdoré.

Le grand coffre qui occupe le bas de la planche est particulièrement beau. Il est de la fin du xvie siècle, et de l'école de Dijon, glorieux avec l'architecteur Hugues Sambin. Ce coffre, qu'on appelle improprement *bahut*, est surchargé de sculptures, qui semblent de véritables broderies. Quant aux *termes*, qui marquent en cariatides les divisions et les angles du meuble, ils sont copiés sur l'ouvrage de Sambin, 1572, ce qui nous éclaire sur la date de sa fabrication. (Voir Planche 39.)

Les trois chaises sont d'un très vif intérêt; c'est bien là le siège qui doit occuper dans la pièce la place d'honneur, près du lit, près du foyer, près de la table.

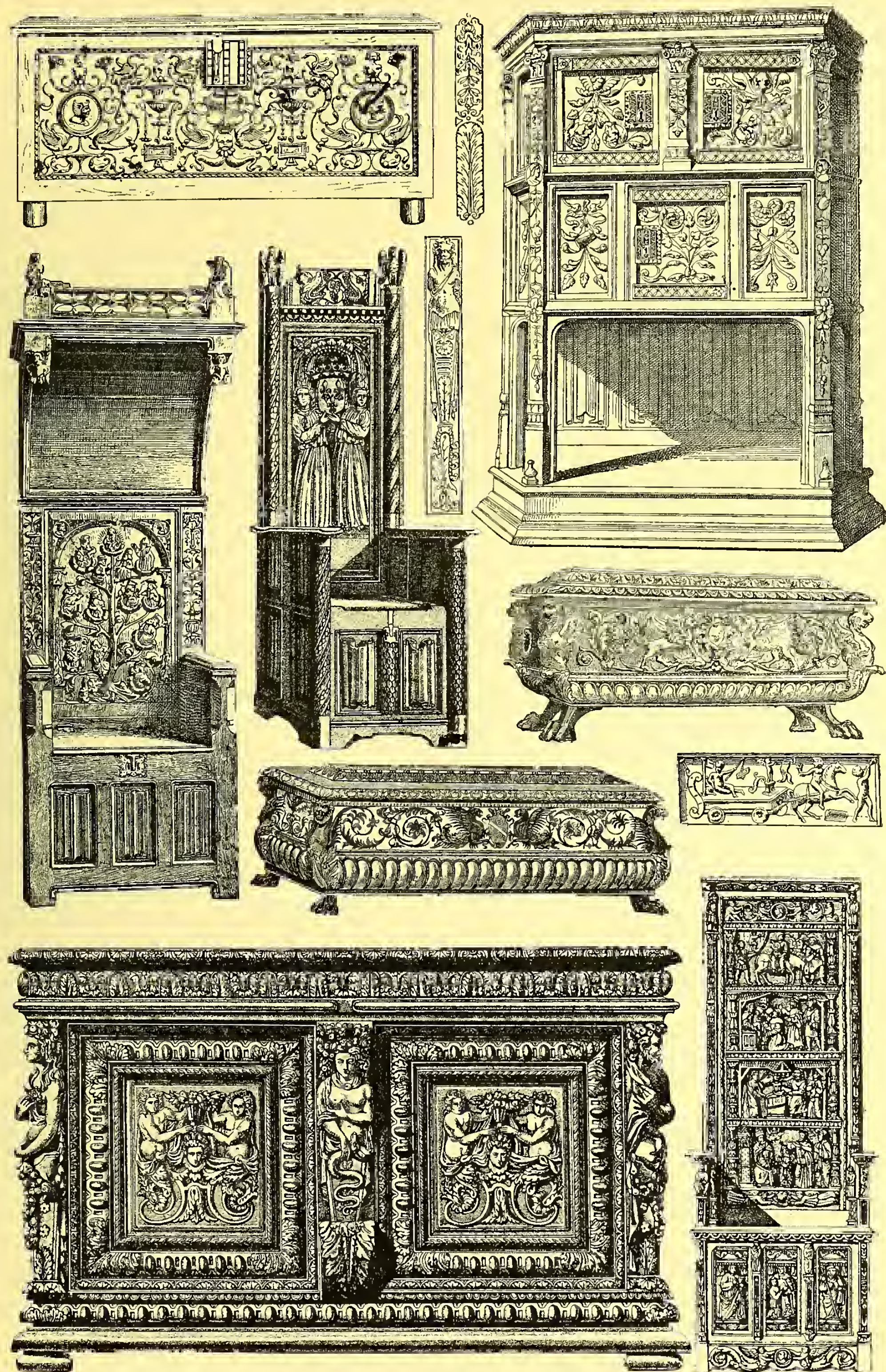
Elles sont toutes trois du commencement du xvie siècle. L'une porte l'écu de France, que soutiennent deux anges, ce qui semblerait indiquer qu'elle eut une destination royale; une couronne ouverte surmonte l'écu, ce qui ne permettrait pas de reculer la fabrication du meuble au delà de Louis XII. Les anges qui forment les *tenants* sont caractéristiques à partir de François II : pourtant on en a trouvé plusieurs à l'époque de Charles VI.

La chaise reproduite en bas de la planche est inspirée, pour son décor, compliqué, d'un ivoire du xve siècle. Les bas-reliefs doivent être lus en commençant par celui du bas. Dans le premier, saint Joachin et sainte Anne présentent au temple la Vierge âgée de trois ans (Évangiles apocryphes) : au-dessus, se trouve la Crèche, puis, dans le même ordre,

l'Adoration des Bergers et des Mages et la Fuite en Égypte. Sur le devant du siège se trouvent trois figures en bas-reliefs : saint Jacques de Galice, sainte Anne et saint Jean Porte-Latine.

La troisième chaise, enfin, est la chaise de Rabelais, ou tout au moins la chaise dont on faisait honneur à Rabelais, quand il assistait aux offices de la Collégiale du chapitre de Sainte-Manoude de Palluau.

M. Arthur Heulhard a d'ailleurs traité avec beaucoup de sagesse les doutes d'authenticité qui pouvaient s'élever sur ce siège. « C'est surtout, écrivit-il, sur la représentation de l'arbre de Jessé qu'on s'appuie pour prouver que Rabelais s'est assis dans cette stalle, en rappelant que Rabelais employait familièrement la locution : « *Germinavit radix Jesse* », détournée plaisamment de son sens biblique; comme les représentations de l'arbre de Jessé sont fort rares et que, parmi elles, on cite tout spécialement une sculpture en bois du xv[e] siècle, décrite dans la *Revue archéologique* de 1844, ils infèrent que Rabelais devait avoir en mémoire le motif sculpté sur son fauteuil. Cette hypothèse n'a rien d'invraisemblable. Toutefois, il ne me paraît pas que Rabelais use si souvent du jeu de mots en question et que les arbres de Jessé soient si rares. Au contraire, le symbole de la gynécologie du Christ se rencontre très fréquemment à partir du xii[e] siècle et pendant la Renaissance dans les ouvrages de sculpture sur bois et sur pierre, dans la peinture, les miniatures et les verrières. Les cathédrales de Chartres et de Beauvais, la Sainte-Chapelle de Paris en portent bon témoignage, et, sans nous éloigner beaucoup de Palluau, l'Hôtel-Dieu d'Issoudun possède deux arbres de Jessé sur pierre qui sont absolument remarquables. Il y en a dans beaucoup d'autres endroits du Berri, et l'allusion du *Gargantua Germinavit radix Jesse* ne prouve rien, sinon que l'humeur de Rabelais ne reculait devant aucune bouffonnerie, « hors l'offense de Dieu et du Roy », comme il le dit lui-même quand on lui reproche ses licences ».



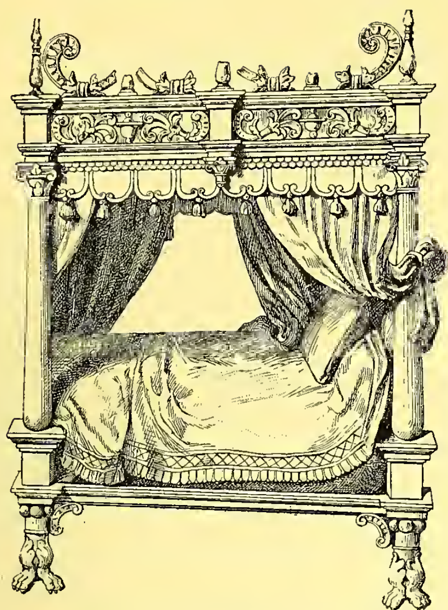
Petit dressoir. Sièges d'honneur. Coffres et coffrets sculptés.

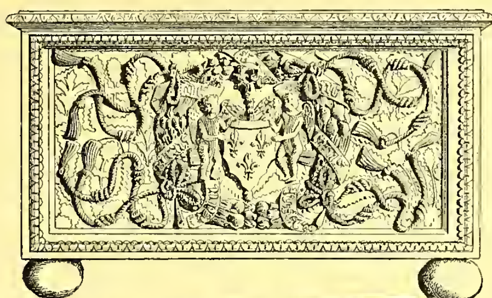
RENAISSANCE. — 2e PÉRIODE

Lit avec draperies. Coffre. Meuble à deux corps et Armoire. — Chêne sculpté. Boiserie avec bustes en bas-relief.

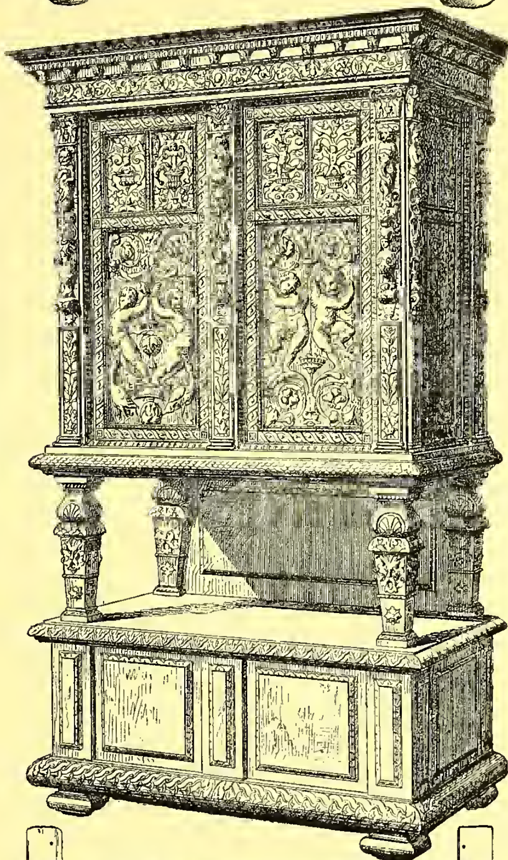
Nous avons reproduit dans cette planche quelques beaux spécimens du travail du bois au XVIe siècle : c'est un meuble à deux corps en chêne sculpté, du temps de François Ier; avec cette singularité que la partie inférieure est aussi simple que la décoration de la partie supérieure est riche; — une armoire en chêne, datée de 1525, et qui provient de Normandie : le battant en est partagé en compartiments au décor typique; — un coffre dont le panneau antérieur est sculpté d'armoiries; — une boiserie décorée de bustes en bas-relief, etc.

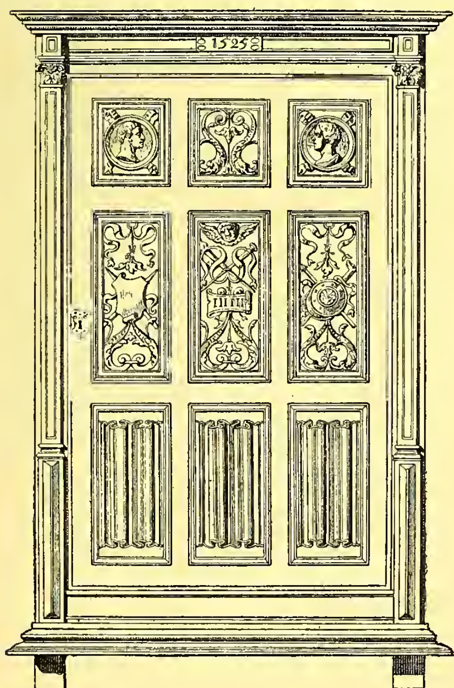
Le lit qui occupe le haut de la planche montre avec quelle harmonie les draperies se mêlaient au bois, sans lui laisser toute l'importance qu'il avait eue dans le meuble, au siècle précédent, mais permettant néanmoins d'apprécier le travail des colonnes et de la frise.

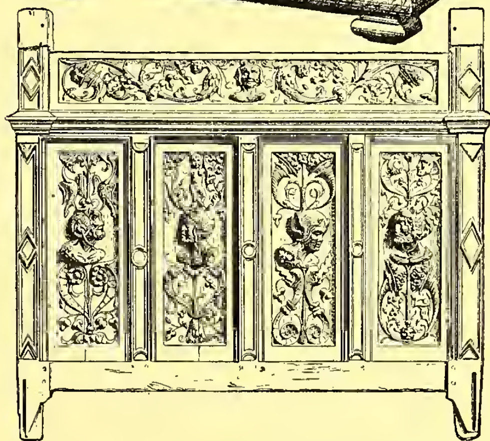












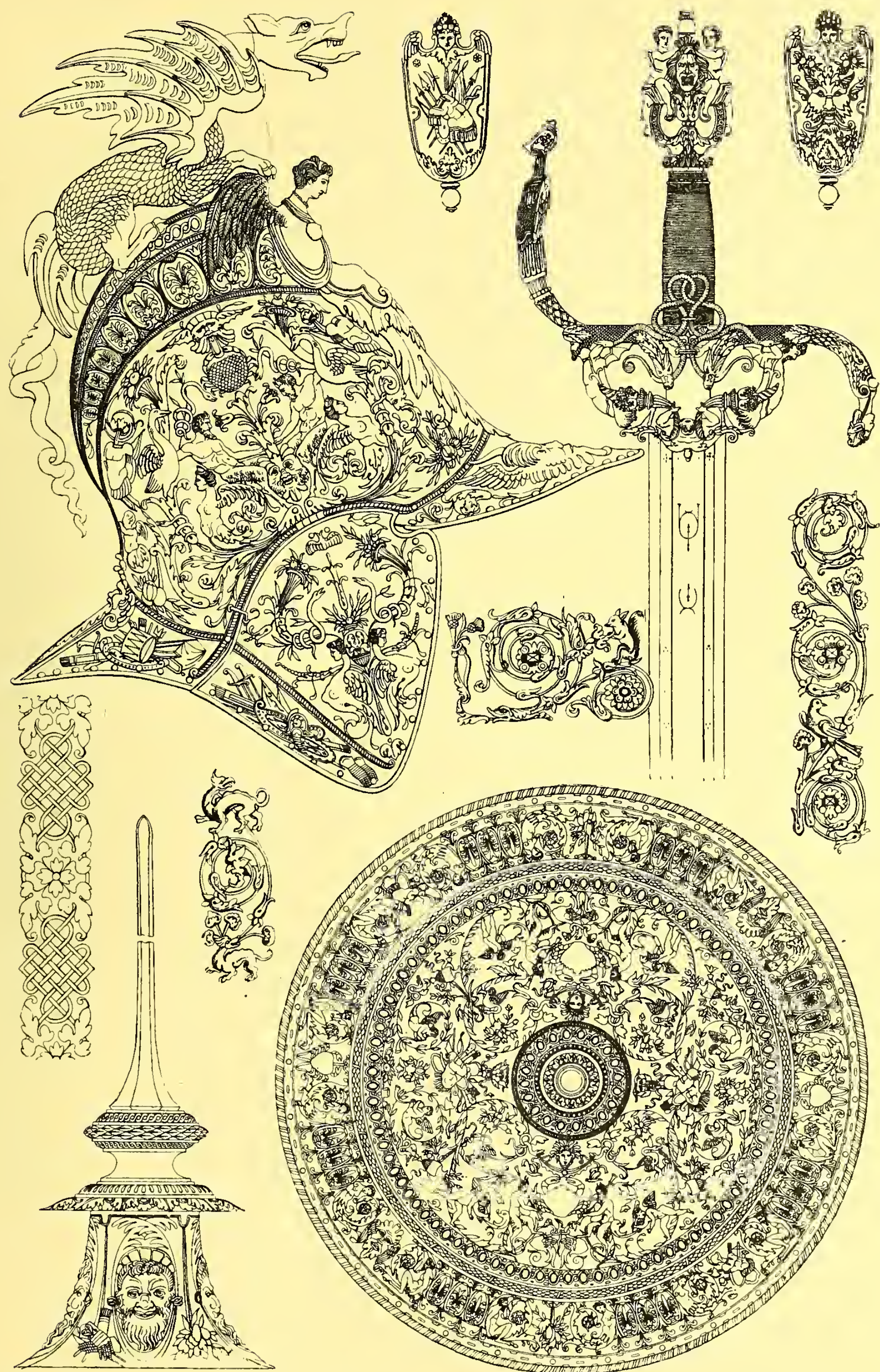
27. Lit avec draperies. Coffre. Meuble à deux corps, chêne sculpté. Armoire en chêne sculpté. Boiseries avec bustes en bas-relief.

RENAISSANCE. — 2e PÉRIODE

Casque, Bouclier et Épée. — Armure dite de François Ier.

Au xvie siècle, l'infanterie, les armes à feu, et d'autres causes tenant aux nouvelles dispositions de la guerre devaient amener un ralentissement dans la production et par conséquent une décadence dans l'art des batteurs d'armure. Le goût des panoplies va donc se perdre.

L'armure dite de François Ier, dont nous avons représenté le casque, le bouclier, l'épée et quelques broderies de la braconnière, des solerets et du plastron, n'a jamais été portée par François Ier. Il ne l'a même jamais vue, bien qu'elle soit le harnais complet d'un homme d'armes, en 1525. Le décor est tout entier emprunté aux allégories familières à la Renaissance, chimères et sirènes, faunes grimaçants, arabesques fleuries, mascarons et grotesques, et spécialement sur le bord du casque, quelques compartiments où des attributs symbolisent la guerre, ou mieux l'armée. Mais il y a dans cette œuvre une richesse ornementale peu ordinaire, et une magnificence que rien ne saurait égaler. L'armurier qui l'a signée était un grand et patient artiste



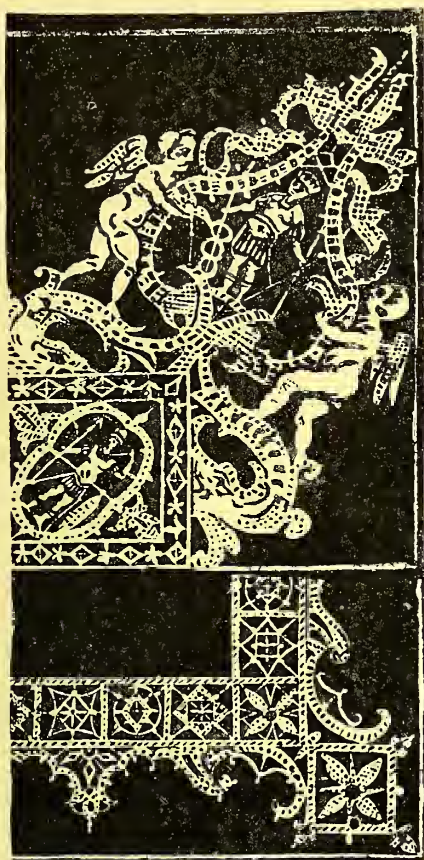
28. Casque, Bouclier et Épée de l'Armure dite de François Ier.

Renaissance. — 2e période

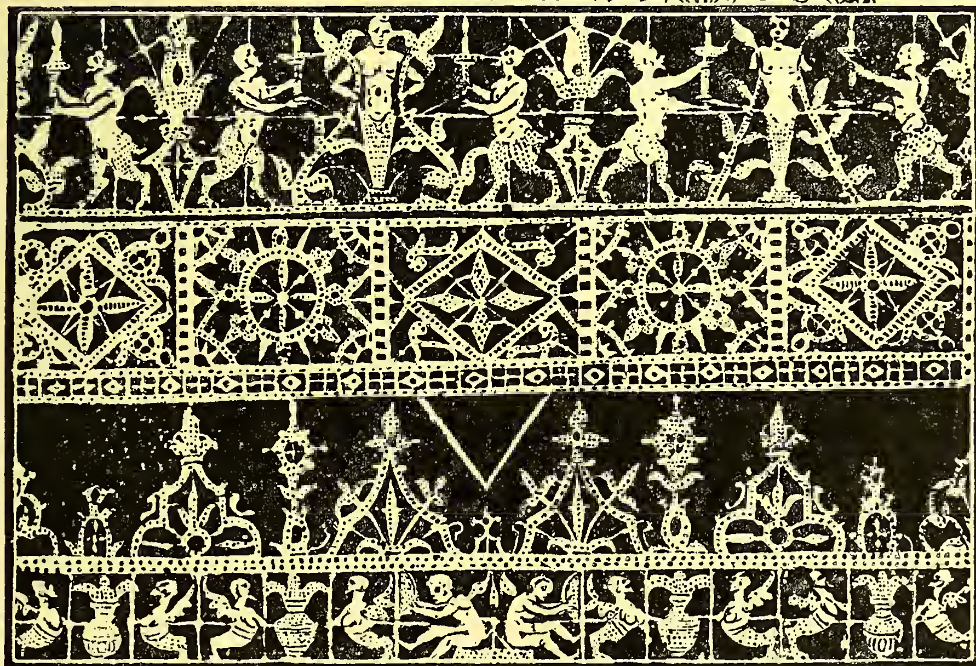
Patrons et Coiffure. — Dentelles à l'aiguille.

Il est très difficile de déterminer, parmi les dentelles à l'aiguille du xvie siècle, le point qui revient, dans la conception, à chaque pays, parce que ceux qui éditaient des recueils de modèles, en Italie par exemple, ne se faisaient aucun scrupule d'y introduire des modèles de France, d'Angleterre et d'Allemagne.

Il est à remarquer, entre autres, que les dentelles brodées sur toile claire, et à points comptés, sont presque toutes d'inspiration allemande; tandis que les points coupés, et les *puncti in aere*, avec rinceaux, feuillages stylisés, figurations mythologiques, etc., sont bien d'invention italienne. Les dentelles que nous avons reproduites sont donc attribuables à l'Italie.







29. Patrons et coiffure. Dentelles à l'aiguille.

RENAISSANCE. — 2ᵉ PÉRIODE

Triptyque de Nardon Pénicaud. Nativité, Annonciation, Circoncision.
Émail peint de Limoges

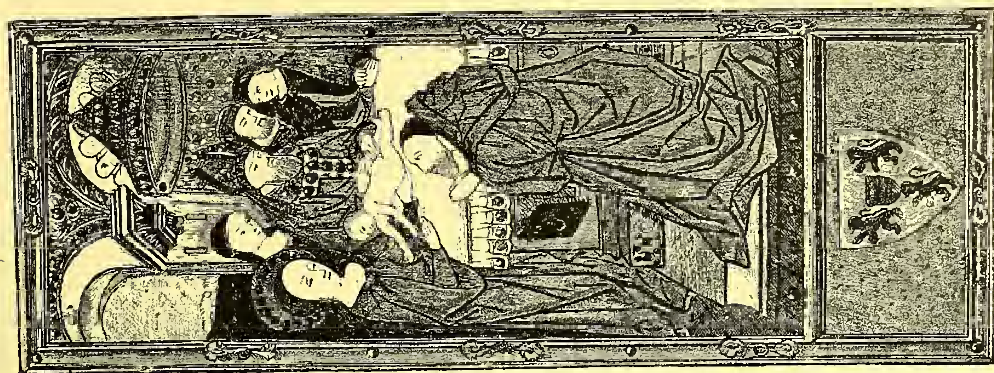
Nous reproduisons un émail peint de Limoges, en forme de triptyque, qui est certainement l'une des pièces les plus remarquables de Nardon Pénicaud. Il a 32 centimètres de hauteur, et, déployé, il atteint 50 centimètres de largeur.

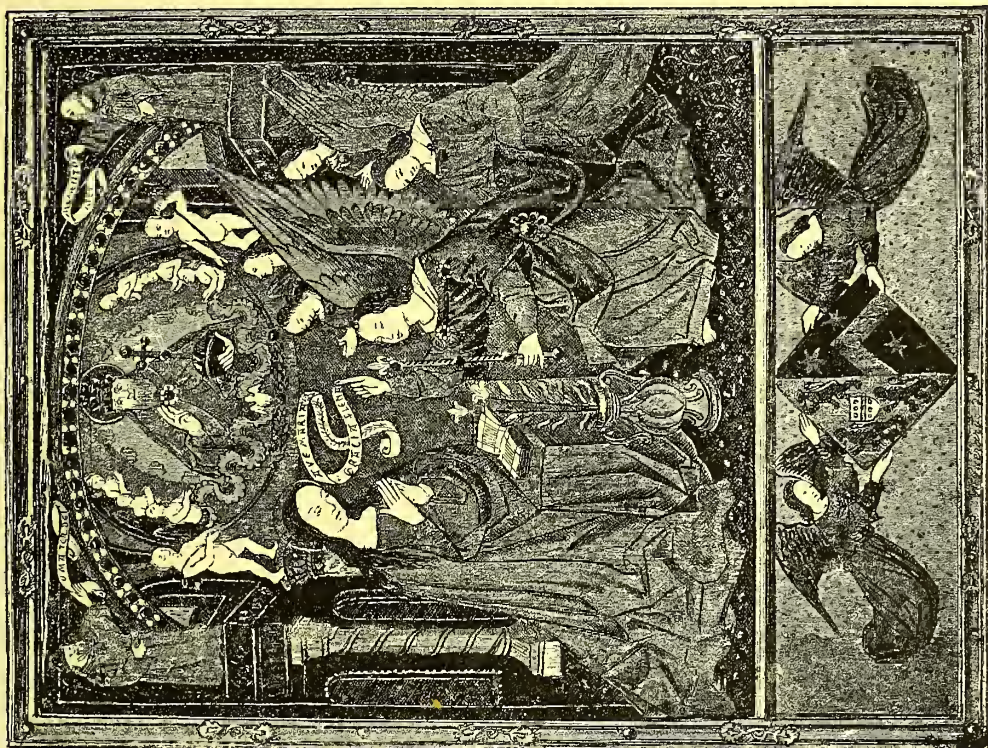
Il se compose de deux volets et d'une partie centrale, ayant chacun une grande plaque à sujet, et un soubassement à écu armorié, séparés par une bande de cuivre faisant partie de la monture.

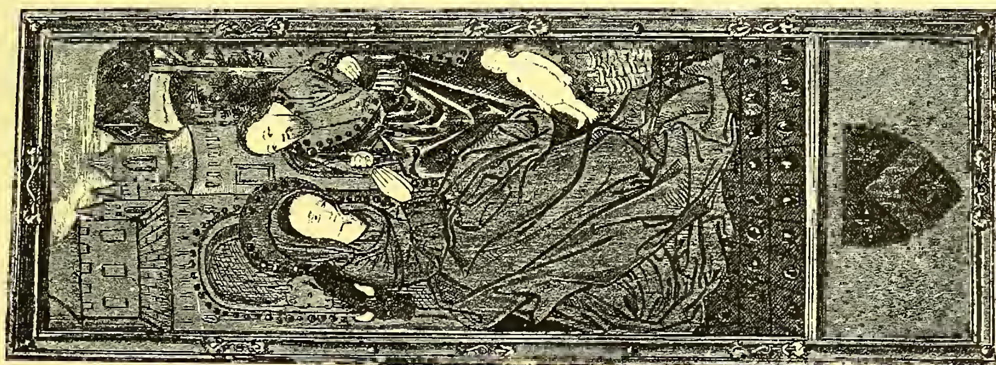
Dans le volet de gauche, le mystère de la *Nativité*. Jésus, nu, est étendu à terre ; devant lui, les mains jointes, la Vierge est agenouillée; au second plan Joseph est assis, tenant de la main droite un cierge allumé, une lanterne de la main gauche.

Le panneau du milieu figure l'*Annonciation*. La Vierge est à gauche, agenouillée sur un prie-Dieu, les mains jointes ; à droite, devant elle, et suivi de deux anges, Gabriel la bénit d'un geste de la main droite levée, tandis que sa main gauche tient un sceptre terminé par une fleur de lis. Au fond, sous une arcade, parmi des séraphins ailés, Dieu le Père, et le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe.

Dans le volet de droite, la *Circoncision*. La Vierge présente l'enfant au grand prêtre Les émaux sont de différentes couleurs.







30. *Émaux peints, de Limoges.* — Tryptique de Nardon Pénicaud.
Nativité, Annonciation, Circoncision.

RENAISSANCE. — 2e PÉRIODE

Montres en forme de croix latine, en cristal de roche.
Montre en argent repoussé avec cadran émaillé. Pendule de table en argent repoussé.
Montre en forme de tabatière. Montre en cristal de roche taillé à côtes.

A l'époque de François Ier, les horlogers sont d'extraordinaires virtuoses : ils jouent avec les complications, mais la science ne leur a pas encore mis entre les mains les méthodes qui permettent de donner à leurs mécanismes une régularité et une solidité désirables pour des *machines* destinées à mesurer le temps. On n'a pas encore adapté aux montres et aux petites horloges portatives la *fusée* et les cordes de boyaux; le *barillet* est encore fixé par des vis sur la platine, au lieu d'être mobile sur des pivots, et le ressort spiral en acier qu'il renferme agit seul sur la première roue du rouage, qui est la roue motrice. Le balancier est fait d'un petit barreau de cuivre ou d'acier, muni d'un disque à chacune de ses extrémités. Ce n'est qu'à partir de Henri II que ce balancier fut remplacé par une roue plate et non dentée, placée sous le coq, découpé à jour, et devenant ainsi ornement. Notre planche reproduit plusieurs montres curieuses de la première formule.

D'autre part, à l'époque de François Ier, la forme ronde n'était pas absolue pour les montres, et la vogue appartint longtemps aux montres en forme de croix pectorale, dont un horloger de Paris, Myrmécide, était l'inventeur. Voici quelques détails sur les principaux objets reproduits dans notre planche.

En haut, la seconde montre, en forme de croix latine, est en cristal de roche ; le cadran est en métal, et il est gravé assez grossièrement : mais le mécanisme est bien construit, il présente toutes les garanties d'exactitude. Cette montre est signée de Johann Engel, Schaleck, Prague.

Une autre est en argent repoussé, avec cadran émaillé. La petite pendule de table en argent repoussé, décorée à jour, est de la meilleure époque du XVIe siécle ; le mouvement en est d'une extraordinaire habileté.

Mais la plus curieuse des pièces reproduites est la montre ronde, en forme de tabatière, dont les deux faces s'ouvrent; le couvercle supérieur est à jour, pour permettre de lire les heures sur le cadran ciselé d'arabesques; ce couvercle est décoré de deux couronnes concentriques, enlacées dans des ornements gravés ; au centre se trouve une petite rosace gravée en champlevé. Sur l'anneau de la boîte, on a sculpté des fleurs et des rinceaux qu'animent des chiens de chasse et autres animaux. La face inférieure porte gravé un guerrier en armure dont le cheval est effrayé par des flammes sorties de terre. Derrière lui, on aperçoit un château.

A côté, enfin, la planche reproduit une montre en cristal de roche, taillé à côtes, et le mouvement de celle-ci porte la signature de Denis Bordier; le cliquet, très gracieux, est gravé et découpé à jour comme le coq et la platine du mouvement porte, plus haut que le coq, une roue dentée à rochet.



31. Montres en forme de croix latine, cristal de roche.
Montre en argent repoussé avec cadran émaillé. Pendule de table en argent repoussé.
Montre en forme de tabatière. Montre en cristal de roche taillé à côtes.

RENAISSANCE. — 2e PÉRIODE

Salière en or. Coquille montée en argent doré. Salière en argent. Miroir à main.

Benvenuto Cellini fut certainement le plus illustre des orfèvres italiens du xvie siècle : le bijou, le joyau, la médaille, n'eurent pas plus de secret pour lui que l'orfèvrerie; c'était un artiste incomparablement doué; malheureusement l'artiste était admirable autant que l'homme l'était peu : c'est même à cause de son caractère fourbe et mauvais qu'il ne demeura que cinq ans à la cour de François Ier qui l'avait comblé de bienfaits.

Il était né en 1500, et vécut en France de 1540 à 1545. Nous avons réuni, dans notre planche, quelques pièces ou projets de pièces, de cette dernière période.

C'est d'abord la célèbre salière en or, qu'il fit pour François Ier, et qui aujourd'hui est au cabinet des Antiques de Vienne. Un soubassement de 32 centimètres, décoré de figures en relief, porte une petite nef destinée à recevoir le sel; de chaque côté de la nef se trouvent les figures de Bérécynthe et de Neptune, représentant la terre et la mer. Bérécynthe est assise sur un tertre; Neptune, le trident à la main, émerge des flots. Cette pièce, un peu compliquée, est une merveille d'esprit, de modelé, de ciselure fine.

La planche reproduit encore le projet d'une autre salière, une coquille montée en argent doré, avec deux figures d'un fin travail, et un bijou dont la forme agrandie a été reprise maintes fois pour un miroir à main.



32. Salière d'or. Coquille montée en argent doré.
Salière d'argent et bijou, modelés et ciselés par Benvenuto Cellini.

RENAISSANCE. — 2e PÉRIODE

Arrivée de l'Image miraculeuse (Notre-Dame de Sablon) à Bruxelles.— Tapisserie flamande.

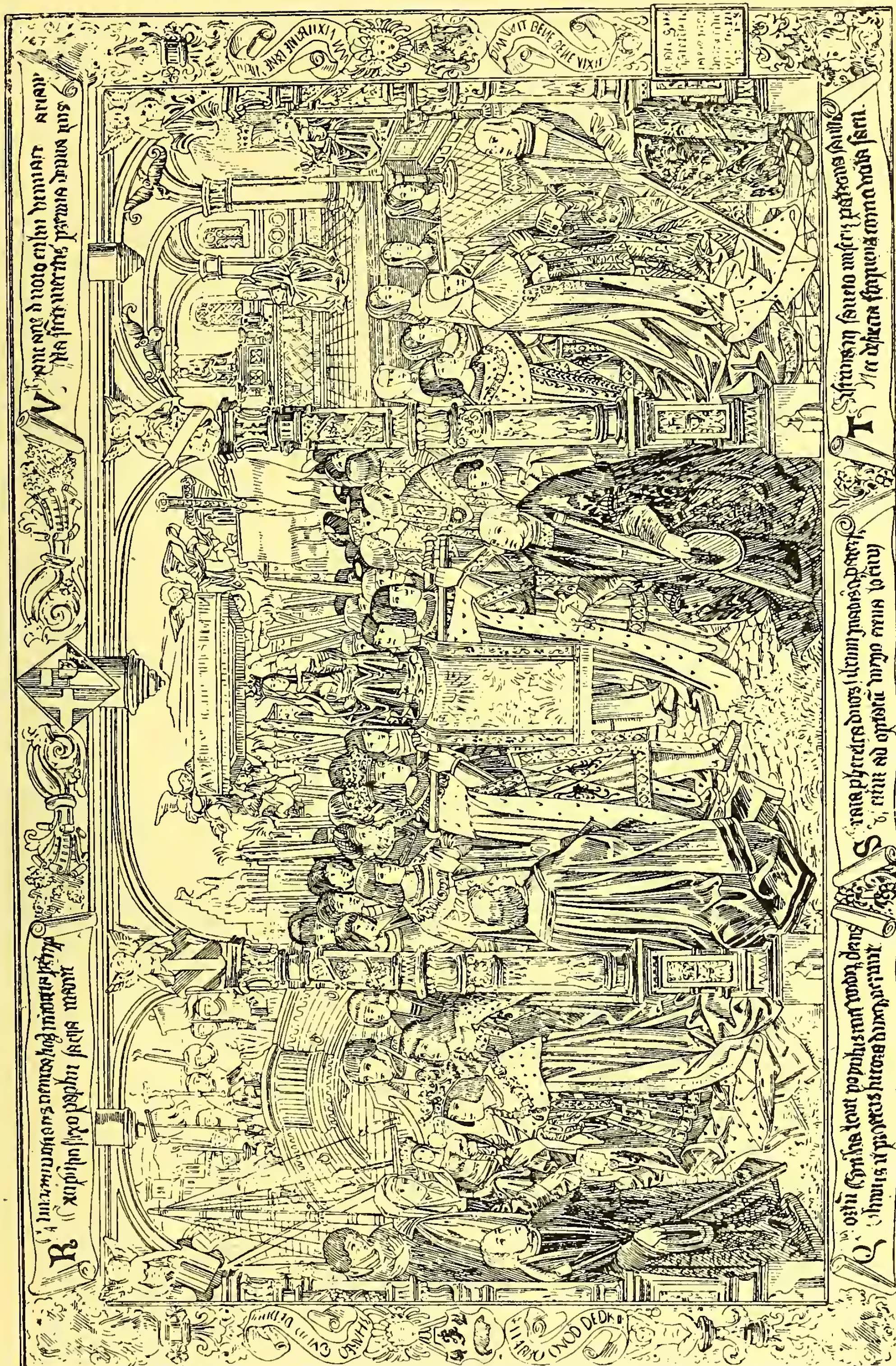
La grande tapisserie que donne cette planche a peut-être subi, quant au concept du carton, l'influence italienne, mais il est à peu près certain que ce carton n'émanait pas d'un artiste italien. Elle est la huitième d'une suite célèbre exécutée à Bruxelles, datée de 1518, et connue sous le titre de *Histoire de l'image miraculeuse de Notre-Dame de Sablon*. Elle avait été commandée et composée spécialement pour François de Taxis, maître des postes de l'Empire, ainsi qu'en fait foi, entre autres inscriptions portées sur le travail, cette mention qu'on lit sur la pièce que nous reproduisons : *Egregius Franciscus de Taxis pie memorie postarum magister fieri fecit anno* 1518.

On remarquera en passant que l'ouvrier tisseur a plusieurs fois copié inexactement les mots latins portés sur son modèle.

Voici d'ailleurs la description de cette grande pièce, qui mesure 3 mètres de haut sur 5 mètres de large : des pilastres en limitent les trois compartiments ; à gauche, une vieille femme, à qui la Vierge est apparue, quitte le navire qui a transporté l'image miraculeuse et l'offre à un personnage richement vêtu, dont les traits rappellent ceux de l'empereur Maximilien. Au fond, des prêtres disent l'office, tandis qu'au premier plan, François de Taxis, agenouillé, porte une lettre et un bâton.

La partie centrale est occupée par les membres de la famille impériale, qui portent sous un dais l'image miraculeuse. A gauche, on reconnaît François de Taxis. Dans la partie droite se trouvent les princes et les princesses de la famille impériale en prière devant l'image miraculeuse, et dans cette partie encore se trouve un portrait de François de Taxis.

Dans la bordure dont le décor est compliqué d'éléments architectoniques et de phylactères, se trouvent les armes de la famille de Taxis.



33. *Tapisserie Flamande*. Arrivée de l'Image miraculeuse (Notre-Dame de Sablon) à Bruxelles.

RENAISSANCE. — 2e PÉRIODE

Psyché reçoit la visite de ses sœurs. — Tapisserie flamande.

Cette tapisserie se compose d'un sujet : *Psyché recevant ses sœurs*, et d'une importante bordure.

C'est un fort bel exemple de ces tapisseries que les personnages princiers faisaient tisser à Bruxelles d'après des cartons demandés à des artistes italiens. Plus spécialement, en ce qui concerne notre reproduction, cette tapisserie est de haute lisse; elle provient de Gênes, du palais Ferretti, et mesure 3 mètres de largeur sur 4 mètres de hauteur; les figures sont de grandeur naturelle. On en attribue le carton à Panino del Vaga, et l'on prétend qu'elle aurait été commandée par François Ier pour être offerte à un doge de Gênes.

La bordure est faite de bandes de velours rouge de Gênes frappé de rinceaux, d'entrelacs, de sujets et de feuillages.



34. *Tapisserie Flamande.* (Psyché reçoit la visite de ses sœurs.)

RENAISSANCE. — 2e ET 3e PÉRIODES

Coupes. Salière et Buire. — Faïence d'Oiron, dite de Saint-Porchaire.

Pendant longtemps, les historiens ont été en complet désaccord sur l'origine de la faïencerie reconnue aujourd'hui pour être la faïencerie d'Oiron. C'est à M. Fillon qu'on doit d'avoir éclairé ce point obscur, quelque séduisantes que paraissent les hypothèses présentées depuis par un autre critique.

On était dérouté devant ces pièces d'un dessin si délicat, d'une pâte dont la banalité disparaît sous le ton d'ivoire ancien qui la revêt, d'un décor si sobre, si harmonieux, d'une inspiration fournie plus encore par l'orfèvrerie que par l'architecture, et on s'était laissé aller à toutes les hypothèses, dont la moindre était de priver l'art français d'une fabrication qui, pour n'avoir pas vécu un demi-siècle, n'en est que plus rare, sinon plus glorieuse.

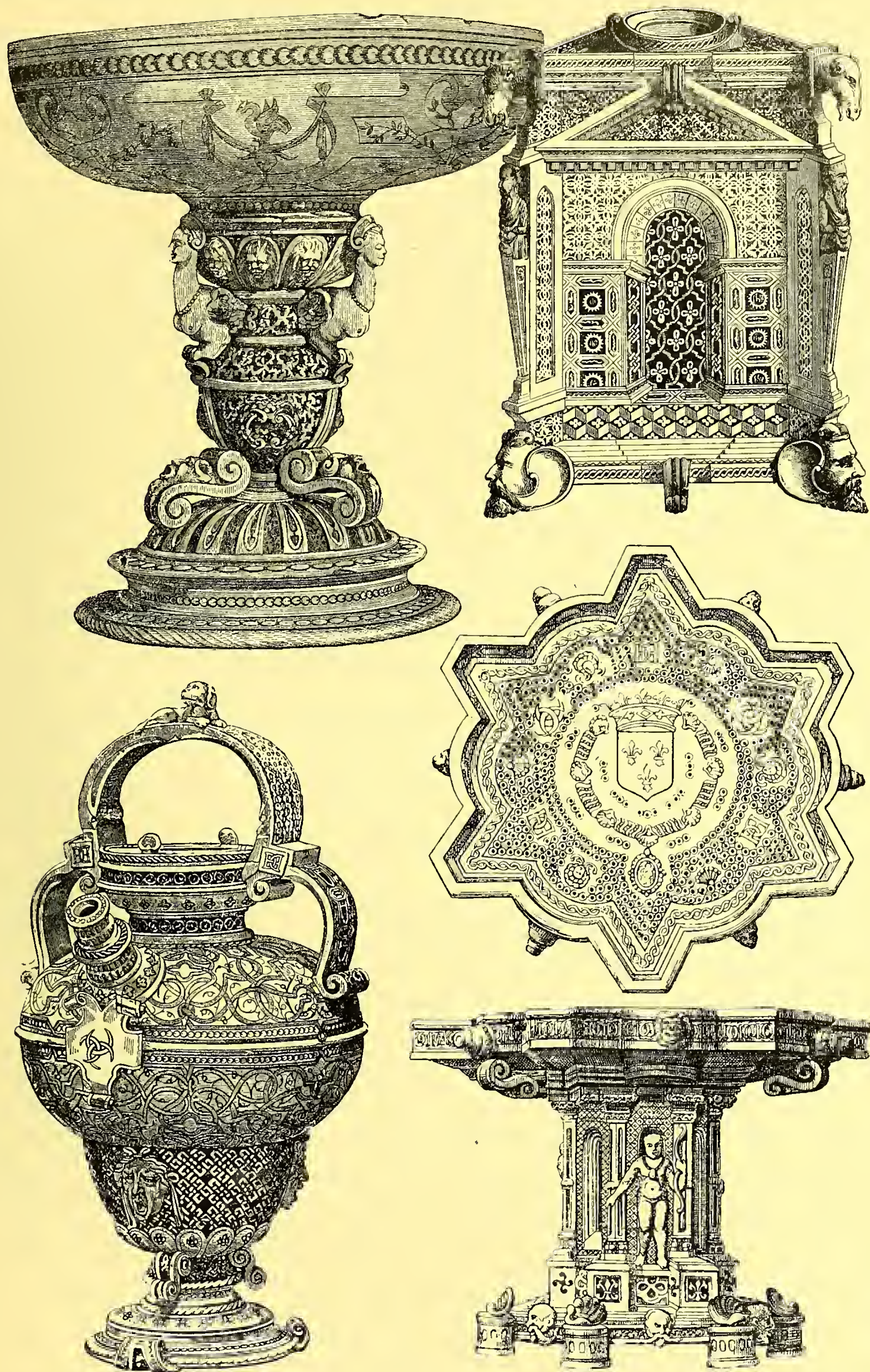
M. Fillon a démontré, pièces en main, que les faïences de Saint-Porchaire, ou d'Oiron, furent produites de 1529 à 1568, par François Carpentier, *potyer*, sous la direction d'art de Hélène de Hangest et de son mari Artus Gouffier, seigneur de Boissy, qui, presque toute l'année, habitaient le château d'Oiron, près Thouars. Leur bibliothécaire, Jean Bernard, collaborait également à cette fabrique.

Les plus belles pièces sont celles qui furent fabriquées de 1528 à 1537, du vivant d'Hélène de Hangest; les formes en sont pures et les ornements d'une extraordinaire harmonie de ton. La seconde période va jusqu'en 1563, époque où le fils d'Hélène, Claude Gouffier, cessa de s'occuper de la fabrication. Sous sa direction, la forme se complique, les efforts d'expression architectoniques se multiplient, sans que la qualité des objets en soit améliorée : c'est alors que souvent, dans un cartouche, on découvre le chiffre de Henri II et les trois ◡ enlacés de Diane de Poitiers.

De 1563 à 1568, la fabrication est aux mains d'ouvriers, qui n'exécutent que des pièces affadies et inégales, dans des moules fatigués. En 1568, les fours s'éteignent, et c'en est fait de cette fabrication que l'on commence à connaître par des chefs-d'œuvre, et qui passe comme un éclair dans l'histoire de notre céramique.

On a beaucoup imité les pièces célèbres — elles le sont toutes — de la fabrique d'Oiron. Il existe, de celles que nous reproduisons, des imitations qui ne se comptent plus — et qui n'ont jamais compté. Certains contrefacteurs se sont appliqués à mettre invariablement sur leurs produits soit le chiffre de Diane de Poitiers (les trois croissants enlacés), soit le chiffre de Catherine de Médicis et de Henri II. Qu'ils sachent donc que ces chiffres ne suffiraient pas à établir l'authenticité.

La pâte est très fine et blanche : le plomb qui entre pour une partie importante dans le vernis dont on recouvre l'argile lui donne un ton éburnéen. Le décor, dans le style de la Renaissance (mascarons, entrelacs, bords godronnés, colonnettes, fenêtres, arcades, cariatides), est appliqué par zones avec de rares finesses. Les modelés sont également poussés à un point qui surprend les céramistes d'aujourd'hui.



35. Coupes, Salière et Buire en Faïence d'Oiron, dite de Saint-Porchaire.

RENAISSANCE. — 2e ET 3e PÉRIODES

Coupes, Grand Plat et Plats creux. · Faïence d'Urbino.

C'est à la fin de la première moitié du xvie siècle, que les faïences d'Urbino, grâce à la protection du duc Guid' Ubaldo II, atteignirent une splendeur qui les place au premier rang des manufactures italiennes.

On sait, par les signatures et les monogrammes que portent les pièces, que trois artistes surtout ont contribué à la gloire de cette fabrication : Guido Durantino, qui signait en toutes lettres, Francesco Xanto Avelli da Rovaga, qui ne signait souvent que des initiales F. X. A. R.; et Orazio Fontana, fils de Guido Durantino, qui signait d'un monogramme.

Guido était connu au loin : ses faïences étaient recherchées à l'étranger; son dessin est incorrect; le tracé bleu est sec mais hardi; sa coloration jaune orange a des vigueurs qui tirent au rouge. Il couvrait de sujets toute la superficie de ses majoliques, sans se soucier de déformations de dessin, que la forme des pièces devaient fatalement amener; mais ses faïences n'en sont pas moins d'une belle exécution céramique.

Xanto, qui vivait à la même époque, représente souvent des compositions de Raphaël, dans ses plats, au revers desquels il joint un commentaire explicatif : M. Darcel s'exprime ainsi à son sujet :

« Xanto ne manque ni de style, ni d'ampleur dans le dessin; et, s'il est certaines de ses peintures qui indiquent la hâte d'une fabrication peu soignée, il en est d'autres qui peuvent rivaliser avec ce que la peinture sur faïence a produit de plus parfait. La couleur est appliquée par grandes teintes unies modelant simplement les objets, et d'un bistre brun un peu froid dans les carnations. Le ton général de sa peinture est clair, avec quelques oppositions d'un noir brillant et des verts lumineux d'un grand éclat dans les feuillages et les draperies. »

Enfin le troisième, Orazio Fontana, ébauche son dessin et modèle les chairs avec du bleu; quelquefois il exécute entièrement sa décoration en camaïeu bleu. Ses sujets se bornent soit à des médaillons qu'il entoure de décors, soit à des décors de grotesque sur fond blanc, inspiré des compositions de Jean d'Udine et de Pasino del Vaga; il a créé des pièces d'un art absolument remarquable.

On cite encore à la fin du xvie siècle la famille des Patanazzi, dont l'aîné, Antoine, mérite d'être classé parmi les grands faïenciers d'Urbino, à cette époque.

La pièce du milieu de la planche représente le martyre de saint Laurent, d'après une composition de Baccio Bandinelli.

Les deux pièces du bas sont de Xanto, et figurent, l'une une réunion de cinq philosophes; l'autre, Cacus sortant de son antre.



36. *Faïence d'Urbino.* Coupes rondes sur pied bas, décorées de têtes de femme, avec banderole sur fond bleu. Plat en majolique. Plats creux, décor à reflet métallique.

RENAISSANCE. — 2e ET 3e PÉRIODES

Carrelages, Dallages et Revêtements. — Céramique.

Il est assez curieux de constater que le souvenir de ces dallages et de ses bordures à carreaux est évoqué chez nous surtout par la reproduction qui en avait été faite, pour l'ornement des livres.

Dans le principe, lorsque l'usage de ces carrelages se répandit au xvie siècle, les céramistes leur donnèrent une décoration de lignes et de courbes où la géométrie s'alliait à la flore, pour suppléer aux irradiements symétriques de couleur que les hautes verrières, proscrites des édifices nouveaux, ne pouvaient plus verser dans la construction.

On jugea le décor agréable : des hommes comme Viriot-Wœriot s'appliquèrent à en varier les éléments, et bientôt les imprimeurs typographes, dont l'art se développait rapidement, s'inspirèrent des mêmes modèles, pour graver des culs-de-lampe, rinceaux, frontispices, etc.

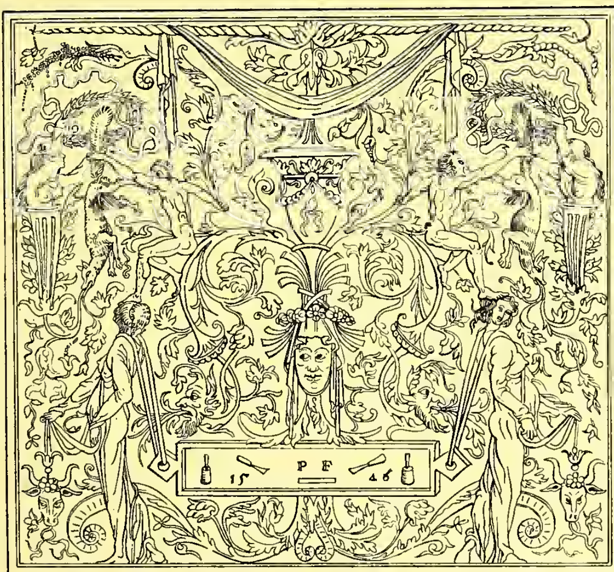
On remarquera que tous ces ornements, qui reçurent des applications multiples, non seulement en céramique et en typographie, mais encore en broderie et en tapisserie, portent toujours le respect le plus strict des lois de symétrie. Ce sont des expansions foliacées, des caprices d'animaux, des lignes coupées en angles prévus, dont le développement marche de parité.





















37. Carrelages. Dallages. Revêtements.

Renaissance — 3e Période

Planches. . . 38 à 50

Ameublement. — Armes et Armures. — Céramique
Broderie. — Émaillerie. — Joaillerie
Orfèvrerie d'étain. — Orfèvrerie d'argent
Tapisserie. — Verrerie

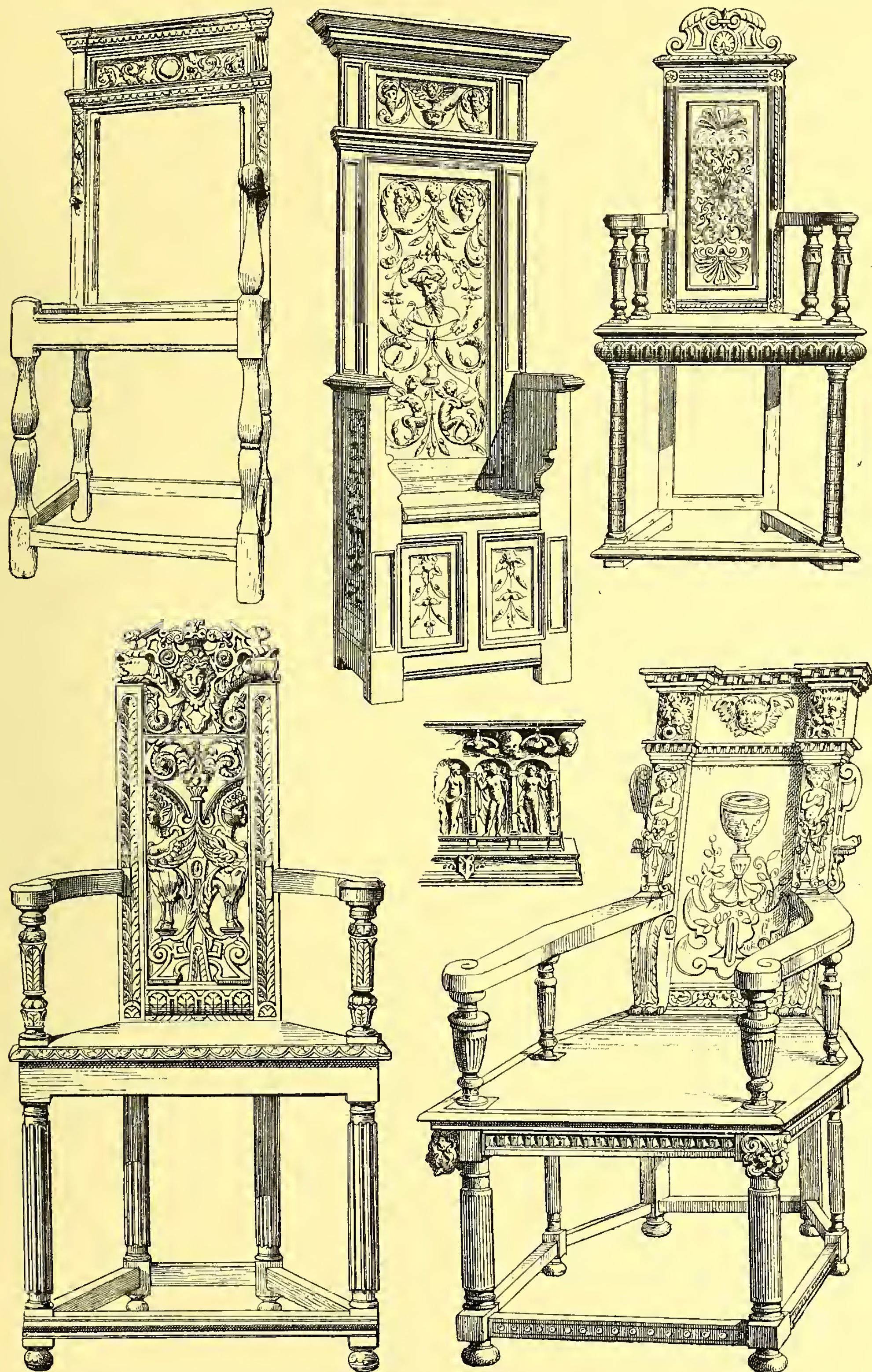
RENAISSANCE. — 3e PÉRIODE

Chaire à haut dossier. Caqueteuses et Chaises à bras. — Noyer sculpté.

Le XVIe siècle est particulièrement glorieux, quant au travail du bois, et les huchiers deviennent souvent d'incomparables artistes. En France, l'émulation est grande entre les provinces, et l'on peut distinguer de brillantes écoles en Normandie et Bretagne, Picardie, Champagne, Lorraine, Touraine, Ile-de-France, Lyon, Auvergne et Bourgogne. Les sièges que nous présentons sont des types caractérisés de ces écoles. La chaire à haut dossier, du commencement du XVIe siècle, est de l'école d'Auvergne. La sculpture en est habile, le décor à la fois élégant et sobre. Cette chaire était celle du maître de la maison; les autres sièges n'avaient ni dossier haut, ni bras, ni coffre.

A côté, voici une *caqueteuse*, de l'école de Lyon : on y sent légèrement l'influence italienne; la sculpture en est belle et vigoureuse. Les accoudoirs sont soutenus par des balustres légers de lignes. Au-dessous de ces sièges, le fauteuil représenté appartient à l'école de Bourgogne, inspiré également de l'art italien. Le goût des cariatides et des masques grotesques s'y manifeste au milieu d'un heureux arrangement de guirlande; l'effet cependant en est lourd mais plus vigoureux, si on le compare à l'art de l'école Lyonnaise.

A remarquer la caqueteuse représentée dans le bas de la planche, qui procède des deux écoles précédemment visées, et doit émaner plus spécialement de l'école de Dijon. Les accoudoirs ne sont plus supportés que par deux balustres d'un travail délicat; les pieds ne forment plus portique avec la traverse de face; ce siège est de la fin du XVIe siècle.



Chaire à haut dossier. Caqueteuses et Chaises à bras.

RENAISSANCE — 3e PÉRIODE

Tables. — Noyer sculpté.

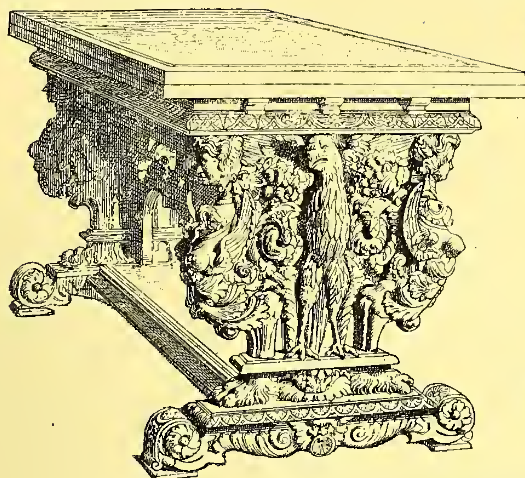
Les menuisiers de l'ouest de la France, à l'époque de la Renaissance, ont créé des tables de noyer qui ont porté juqu'à notre temps la gloire de cette essence. Le noyer, moins dur que le chêne, est d'un joli ton, et ses veines autour des nœuds s'allongent en zones d'une décoration naturelle. D'autre part le noyer recevait aisément des rehauts d'or, et des incrustations d'os ou d'ivoire, qui, à la fin de la Renaissance, et sous l'influence italienne, eurent une vogue considérable.

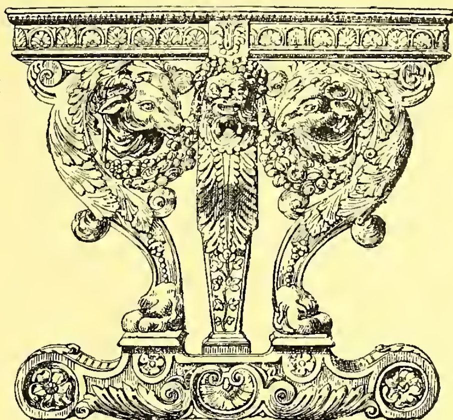
Les tables que nous reproduisons sont des pièces admirables de la fin du XVIe et du commencement du XVIIe siècle. Les dessins et gravures de Ducerceau ont inspiré, à la fin de la Renaissance, les menuisiers de l'Ile-de-France, et ont enlevé ainsi un peu du caractère original de cette fabrication. L'école de Bourgogne demeure plus personnelle, grâce aux compositions de Hugues Sambin, *architecteur* et maître menuisier qui vécut au milieu du XVe siècle. Il avait travaillé en Italie dans l'atelier de Michel-Ange, et l'ouvrage qu'il a publié en 1572, alors qu'il était *architecteur de Dijon*, suffit à établir l'étude qu'il fit des monuments antiques, et l'influence qu'il eut sur l'œuvre de la Renaissance. Ses tables sont soutenues par des chimères, des cariatides, qui dissimulent les montants, et vivent d'une expression intense, dans la sculpture brutale que des ciseaux, maniés par des artisans de génie, pouvaient seuls leur donner. Le noyer qui brunit avec le temps ajoute encore à la beauté du meuble une patine sombre, que l'on croirait habiller un bronze florentin.

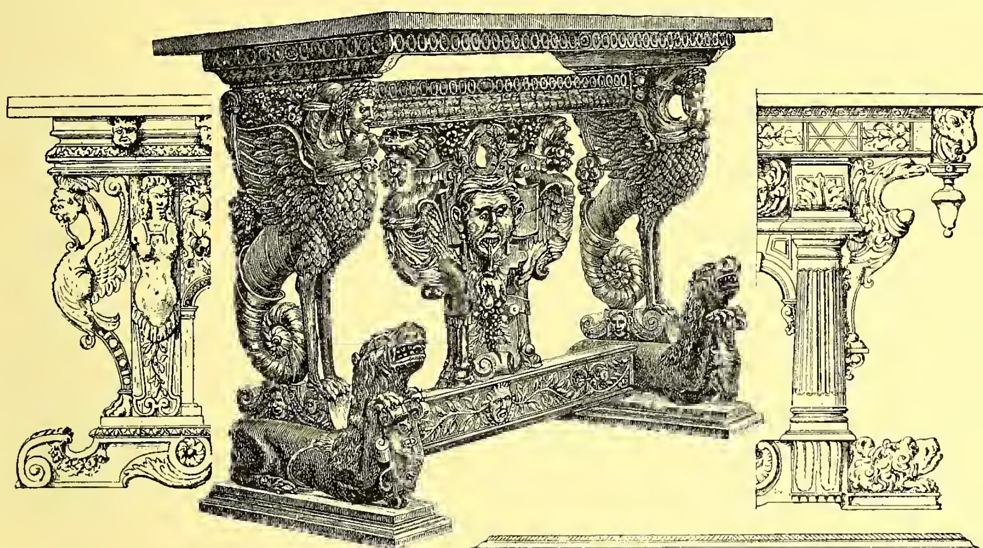
L'école de Lyon se posait en rivale de l'école de Bourgogne, mais les signes distinctifs existent qui ne permettent pas de se tromper.

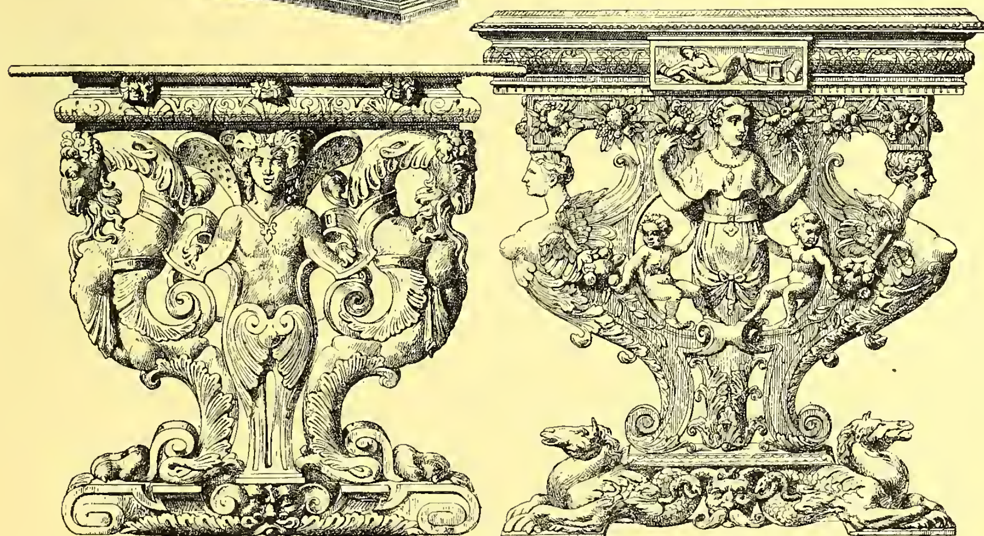
L'école de Bourgogne a plus de vigueur et peut-être moins d'originalité. L'école de Lyon a plus de fini, plus de préciosité dans l'entaillement des figures et des dessins qui complètent le décor. Ainsi la figure qui occupe le bas, à droite, de notre planche : elle représente une table à balustre. A chaque extrémité, le montant flanqué de deux chimères est surmonté d'un bas-relief rectangulaire figurant une Cérès nue et couchée. Peut-être y a-t-il encore dans ce meuble une réminiscence de Ducerceau, ainsi que dans la table, dont le dessin est placé au-dessus : des balustres surmontés de corniches à godrons, et, à chaque extrémité, un portique ajouré de deux colonnes cannelées contre lesquelles sont accolés des sphinx formant console. On ne peut toutefois qu'admirer ces meubles, que le luxe de la sculpture n'empêche pas d'être pratiques et meublants, d'une pondération absolue, et d'une qualité qui laisse goûter encore la saveur du bois de noyer.

Ajoutons qu'ils ont été fréquemment copiés. On sait que le noyer se pique aisément des vers. Or, comme les piqûres de vers s'imitent à volonté, les collectionneurs doivent se méfier des contrefaçons.









39. Tables en noyer sculpté.

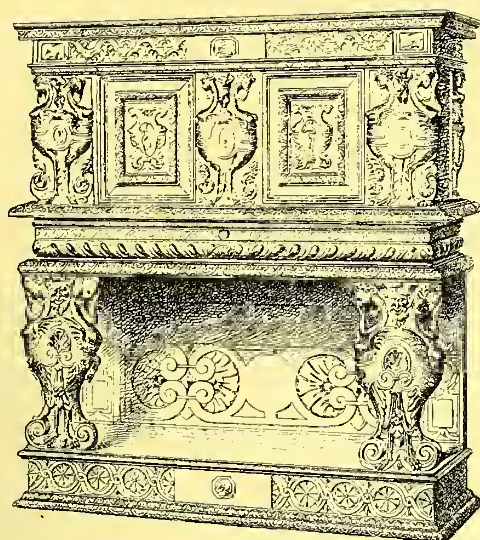
Renaissance. — 5e Période

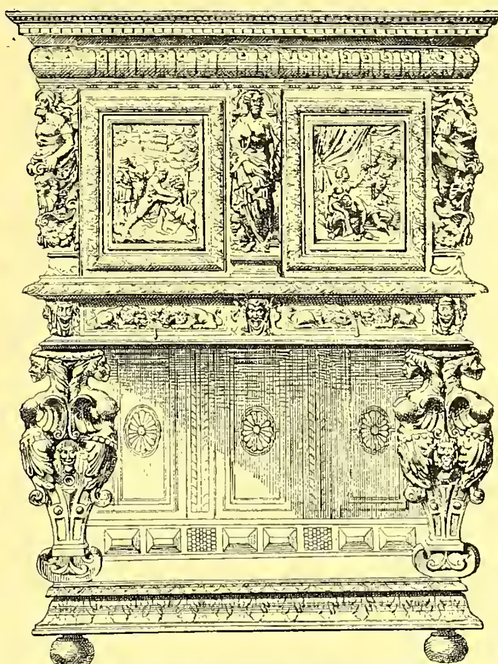
Cabinets et Dressoirs. — Noyer sculpté.

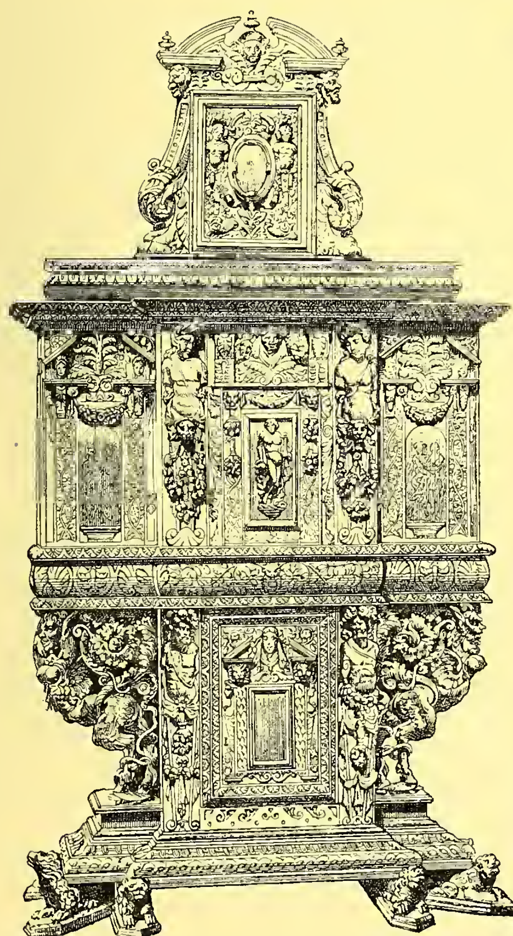
Ces cabinets et ces dressoirs se prêtaient bien à recevoir la décoration riche et vigoureuse, sinon très fine, des artistes bourguignons qui, s'inspirant des dessins de Hugues Sambin, pouvaient y multiplier à plaisir les chimères, les cariatides à gaine enguirlandée, les figures grimaçantes, les têtes de lion qui semblent écrasées sous le poids du meuble. Ils le font d'ailleurs avec assez de discrétion, pour que le meuble n'ait pas de lourdeur et ne pèche pas du côté de l'équilibre.

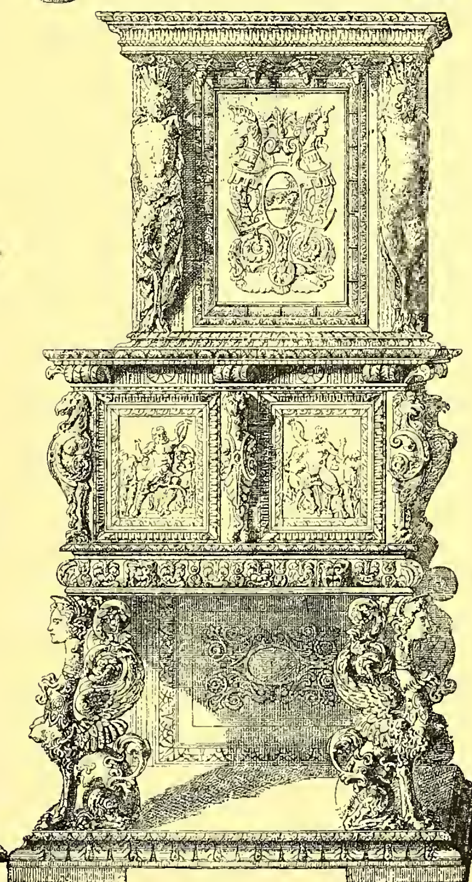
Le joli dressoir porté par six animaux semble plus inspiré des dessins de Ducerceau (le premier Androuet). Sa ligne est d'une élégance que rien ne peut dépasser, et les figures qui le portent sont d'un esprit qui fait songer à l'expressivité de l'art ogival.

Le dressoir représenté à droite en bas de la planche est de la fabrication d'Annecy : l'influence italienne se manifeste nettement dans les panneaux sculptés et dans les deux chimères au col allongé qui forment les supports de devant.







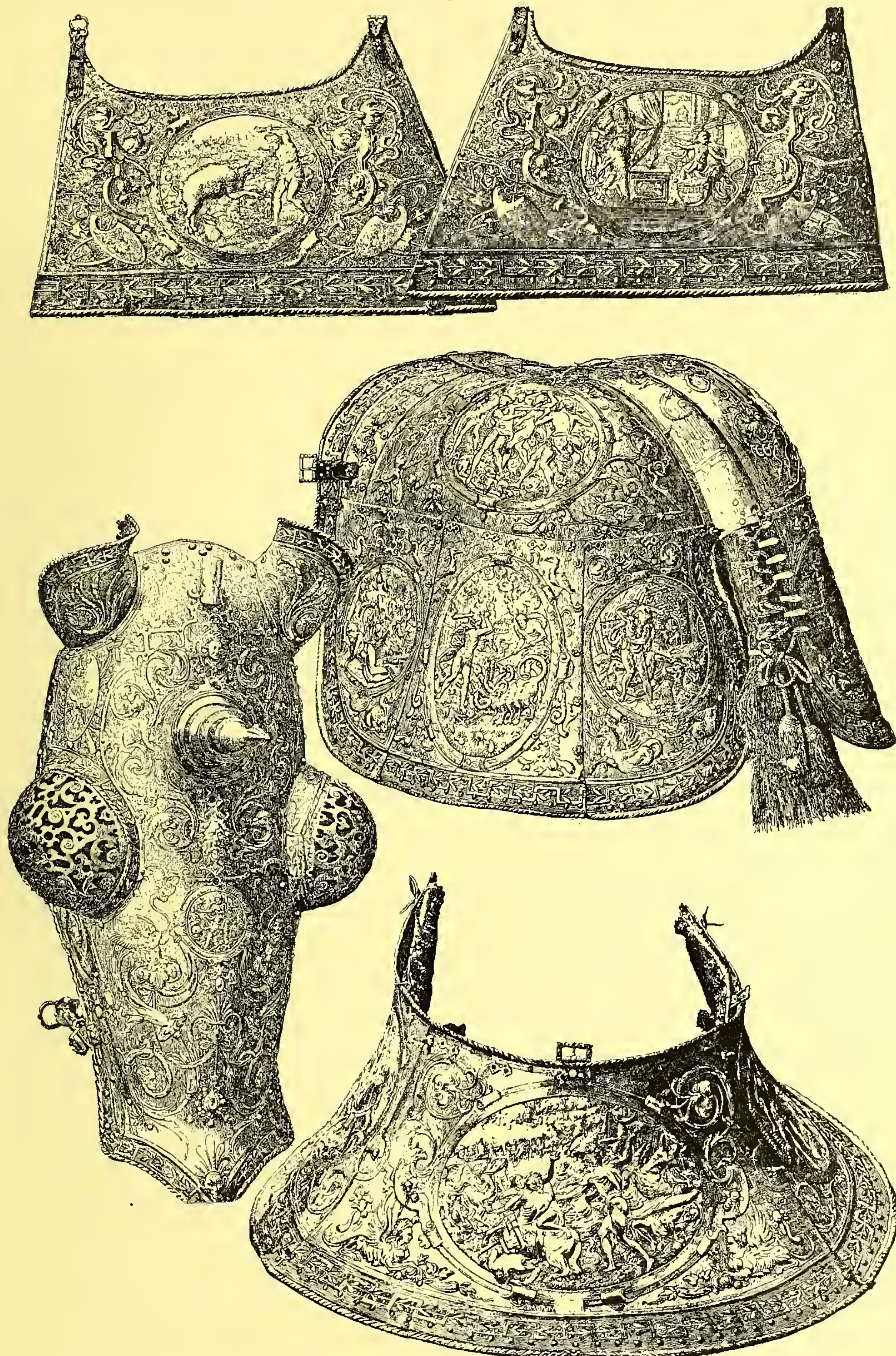


Cabinets et Dressoirs en noyer sculpté.

RENAISSANCE. — 3e PÉRIODE

Armure de cheval : Plaques latérales. Partie postérieure du caparaçon. Partie antérieure. Chanfrein en plaque du frontal.

On sait, et nous avons déjà dit, combien les batteurs de métal italiens, au xvie siècle, ont créé d'œuvres qui méritent d'être admirées. Les pièces reproduites dans cette planche sont du nombre. Il est impossible de traiter le métal avec plus de souplesse et plus de fini; l'ingéniosité dans la distribution du décor est poussée aux dernières limites de l'art. L'artisan a pris pour thème les travaux d'Hercule, afin de décorer cette armure de cheval de l'Électeur Christian II, de Saxe, mort en 1611. Les pièces représentées ici sont: des plaques latérales, la partie postérieure du caparaçon du cheval, et la partie antérieure et le chanfrein en plaque du frontal.



41. *Armure de cheval.* Plaques latérales. Partie postérieure du caparaçon. Partie antérieure. Chanfrein en plaque du frontal.

RENAISSANCE. — 5e PÉRIODE

Moule pour terre cuite polychrome. Plats et fragments de plat. Aiguière. Vase et Chandelier. — Céramique de Bernard Palissy.

On a raconté en de nombreux ouvrages la vie du célèbre potier d'Agen, et ce n'est pas ici la place de retracer les quinze années de luttes livrées par le génie de Palissy pour aboutir à ses précieuses découvertes. Nous n'insisterons pas non plus sur les travaux que lui attribue une tradition légendaire, en tant que peintre verrier et émailleur.

Mais il est utile de préciser le sens et le caractère de l'œuvre de Palissy, de ces *rustiques figulines* pour lesquelles il avait été autorisé, par un brevet de Charles IX, à se déclarer l'inventeur.

On peut les classer ainsi : les portraits en relief et les sujets de grande dimension, qui ne sont pas sans rappeler les *majoliques* de della Robbia et de sa famille ; les figurines de ronde bosse, d'une expression naïve, auxquelles en son temps on ne prêta guère d'attention, si l'on en juge par le petit nombre de ces pièces qui sont parvenues jusqu'à nous; les ustensiles meublants, chandeliers, salières, écritoires, dont notre planche donne quelques spécimens; enfin la vaisselle pour buffet d'apparat. Cette vaisselle peut être classée en plusieurs catégories : les plats à sujets religieux, à sujets historiques ou allégoriques; les plats arabesques à compartiments, à salières, à mascarons, à entrelacs pleins ou découpés à jour; enfin les plats à coquillages, reptiles, crustacés, poissons, insectes, toute la série des *Zoomorphiques*, dont l'originalité et l'éclat ont assuré la renommée de Bernard Palissy.

Dans toutes ses œuvres autres que les Zoomorphiques, Palissy emprunte aux éléments décoratifs en usage, éléments d'orfèvrerie, éléments de broderie, etc.; dans les Zoomorphiques, il s'adresse directement à la nature, et son imitation atteint souvent à la couleur et à la franchise de ton de la réalité.

Il moulait sur nature ses imitations, et on ne peut, sans erreur, considérer Palissy comme statuaire animalier. Seulement, les moulages qu'il faisait ne permettaient pas de tirer plusieurs épreuves, et la variété des types qu'on rencontre en cette catégorie d'œuvres a pu accréditer l'idée de formes exécutées à l'aide de l'ébauchoir. Mais la quantité de plats qui existent encore de Bernard Palissy, et leur perfection ne permettent pas de supposer une autre fabrication que celle où l'artiste fut aidé par le moulage sur

nature. Un ouvrage rare, du XVIe siècle, nous explique d'ailleurs par quel procédé probable Palissy obtenait ses empreintes. Il préparait comme il suit le motif de sa composition : à la surface d'un plat d'étain, il collait, avec de la térébenthine de Venise, un lit de feuilles à nervures saillantes, de galets de rivière, des coquillages pétrifiés; sur ce lit, il disposait les *petits bestiaux* qui constituaient le motif principal; il les fixait avec des fils très fins, que des trous très menus permettaient d'attacher sous le plat; puis, quand la disposition donnait à Palissy la satisfaction qu'il en voulait, il coulait sur le tout du plâtre très fin, dont l'empreinte allait donner le moule. Quand le moule était pris et sec, on en détachait les natures mortes, dont les éléments pouvaient alors servir à d'autres compositions. Ces plats, est-il besoin de le répéter, n'étaient destinés qu'à décorer les buffets d'apparat dont nous avons déjà parlé, et à remédier à l'excessive cherté des pièces d'orfèvrerie.

Quant à ces petits récipients que le langage de la curiosité désigne généralement du nom de *saucières*, nous partageons l'opinion de quelques critiques qui veulent y voir des coupes à boire, la direction des bords étant inverse de ce qu'il faudrait pour épancher proprement des coulis et des sauces.



42. *Bernard Palissy.* — Plats et fragments de plat. Aiguières. Vase et Chandelier.
Moule pour terre cuite polychrome.

RENAISSANCE. — 5e PÉRIODE

Patrons de broderie. — Exemple de Point coupé.

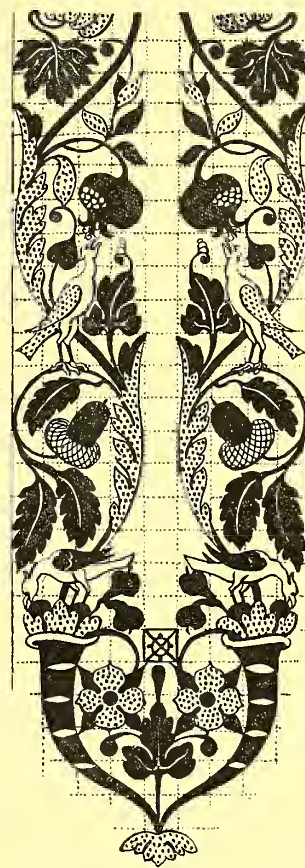
Sous l'influence des Médicis, de nombreux artistes s'étaient donnés avec zèle à dessiner des modèles d'un art exquis pour les objets de toute nature, susceptibles de devenir tributaires de l'art décoratif. C'est ainsi que pour les linges, cols, fraises godronnées, nappes de buffet et nappes d'autel, le tissu reçut le décor de différents points de broderie, dont les principaux étaient le point coupé, le point compté, le point croisé, le point couché, le point piqué, la guipure, le lacet, le réseau, etc. Les dessins de notre planche donnent quelques exemples de *point coupé*, à l'époque de Catherine de Médicis.

Le *point coupé* était une espèce de dentelle à jour : sur un châssis, on tendait un réseau à jour, dont les fils, par leur croisement, déterminaient des motifs, souvent très compliqués. Sous ce réseau, on appliquait un morceau d'une sorte de fine batiste, appelée *quintin*, du nom de la ville de Bretagne où on la fabriquait. Le réseau était fixé au quintin à l'aiguille, en suivant tous les détails d'ornement et toutes les fleurs qu'on désirait conserver pleines. Une fois ce travail terminé, on découpait toutes les parties de toile superflue, de façon à laisser à jour certaines parties : on conçoit que cette fabrication présentait de grandes difficultés ; aussi n'en faisait-on que par petits carrés, que l'on assemblait ensuite ou que l'on insérait dans des lais de toile unie











43. Patrons de Broderies. Exemples de *Point coupé.*

RENAISSANCE. — 5e PÉRIODE

Buïre. Plat et Hanap par Pierre Reymond. Aiguière par Jehan Courtois. Émaux peints de Limoges.

Les émailleurs de Limoges, qui ne travaillaient que le cuivre, et qui jouissaient de privilèges spéciaux à eux concédés par Édouard III, et à eux conservés par Charles V, avaient créé un genre dont le retentissement a été assez grand pour que le nom d'émail de Limoges restât attaché à toute production similaire. C'est ainsi que Paris eut ses émailleurs, qui faisaient eux aussi des émaux de Limoges, mais en se servant de métaux précieux.

L'aiguière placée au bas, à droite de notre planche, est un véritable émail de Limoges, de Jehan Courtois. Les trois autres pièces, le plat, la buire et le hanap en émail de Limoges, sont de Pierre Reymond, de Paris. Celui-ci fut le chef d'une dynastie d'émailleurs. Il est plus artisan qu'artiste : ses sujets et ses compositions étaient empruntés pour la plupart à Androuet Ducerceau, à Théodore de Bry et à Virgile Salis, et son interprétation nous montre des figures qui s'allongent et deviennent mièvres ; on lui doit cependant d'avoir remplacé le fond noir de ses prédécesseurs par un bleu d'une belle intensité.



44. *Émaux peints, de Limoges.* Buire, Plat et Hanap par Pierre Reymond.
Aiguière par Jehan Courtois.

RENAISSANCE. — 5e PÉRIODE

Horloge astronomique en cuivre doré et gravé, cadrans découpés et décorés avec trois disques mobiles superposés.

Il a toujours été dans la nature humaine de se préoccuper de l'heure et l'on comprend que les découvertes scientifiques aient amené des modifications dans le mécanisme des objets destinés à renseigner sur la mesure du temps. Jusqu'à ce que le système de Copernic ait été définitivement adopté, les mouvements des horloges, indiquant que le soleil tournait autour de la terre, ainsi que les autres planètes, étaient faits d'ingénieuses complications, où les horlogers admis à la maîtrise se plaisaient à multiplier leur effort, afin de mieux prouver leur habileté.

L'horloge astronomique reproduite dans cette planche est un type particulièrement réussi de ces sortes de pièces. Elle mesure 25 centimètres de hauteur, 18 centimètres de profondeur, 11 de largeur. Elle est, suivant l'habitude de l'époque, en cuivre doré et gravé, et une inscription placée sur une des faces latérales nous apprend qu'elle est de 1568 (Me fecit Chasparvs Bohemvs in Viaenna. Avstria anno 1568).

Elle est de forme oblongue, flanquée aux angles de colonnettes ciselées, et coiffée d'un dôme découpé à jour, qui cache les timbres; le dôme est orné de sujets de chasse. Aux angles, des chevaux ailés accroupis, d'où s'échappent des *enroulements*.

La base, à gorge, porte des bas-reliefs inspirés de Hans Sebald Beham, et représentant le triomphe de la femme.

Dans les deux faces principales, il y a divers cadrans découpés et décorés, et des figures de femmes rapportées en relief, avec divers attributs. Les faces latérales sont également gravées et laissent voir le mouvement en fer lorsqu'on ouvre les cadrans qui s'y trouvent.

L'horloger a apposé son poinçon en plusieurs endroits. Un des cadrans ne compte pas moins de trois disques mobiles superposés, et gravés sur les deux faces, ce qui donne une idée du soin avec lequel ces pièces étaient exécutées.



5. Horloge astronomique.

RENAISSANCE. — 3e PÉRIODE

Pent-à-col et Boucles d'oreilles, montures ciselées, avec perles et émaux.

Au xvie siècle, le bijou ne se contenta plus du seul concours des pierres, et l'orfèvrerie, pleine d'expansion, invita les bijoutiers à y multiplier la figure humaine, et aussi des aspects d'animaux fantastiques, dont les perles, grosses et bizarres de forme, fournissaient le corps.

Mais il serait injuste d'attribuer à la Renaissance tout le mérite de ces inventions, d'un effet décoratif somptueux. Le véritable inventeur des formes nouvelles est Viriot-Woeriot, qui dans son recueil de modèles, dédiés aux artisans, orfèvres et fabricants d'anneaux et autres, a inspiré la bijouterie de deux siècles, non seulement en France, mais encore en Allemagne et en Italie.

Les pendeloques reproduites sont caractéristiques : des chaînettes supportant une corbeille ou une gondole, à laquelle appendent des perles; ou un portique sous l'arcade duquel sont placés des personnages de la fable; ou encore des rosaces compliquées de figures émaillées, tandis que la monture ciselée et apparente retient les pierres et les perles.



46. Pent-à-col et Boucles d'oreille avec perles et émaux.

RENAISSANCE. — 3e PÉRIODE

Plateau et Canettes cylindriques par François Briot et Gaspard Enderlein. Aiguière à anse. Plats à ombilic. — Orfèvrerie d'Étain.

A la fin du XIVe siècle, l'orfèvrerie d'or et d'argent était réservée à la noblesse riche; la petite noblesse et la bourgeoisie devaient se contenter de la poterie d'étain, faite, suivant la grandeur des pièces, par les potiers d'étain ou les ouvriers d'étain, qui formaient deux classes distinctes dans la corporation.

Au XVe siècle on employa surtout l'étain à confectionner des écuelles, des vases à liquides et des ustensiles courants de table.

Pourtant les qualités de cette admirable et souple matière n'avaient pas échappé aux potiers d'étain, qui, au XVIe siècle, non seulement planaient cette vaisselle, mais encore la doraient. Sous Henri II, François Briot créa rellement l'orfévrerie d'étain, en fabriquant des pots, buires et plats qu'il signait fièrement de son nom, et qui sont de véritables chefs-d'œuvre.

Il fut imité par Gaspard Enderlein, artiste allemand, qui lui aussi signait, même lorsque son œuvre, encore qu'habile, n'était qu'une contrefaçon.

Notre planche en donne la preuve avec les deux canettes cylindriques à couvercle et anse : celle du milieu est de Briot; celle qui occupe le bas de la planche à gauche est une contrefaçon d'Enderlein. Quoique l'une et l'autre soient de fort belles pièces, celle de Briot a plus de légèreté, moins de sécheresse dans les modelés.

Parmi les autres objets représentés, nous signalerons, en haut, une canette cylindrique à couvercle; sur la panse, trois cartouches encadrent des fleurs et des fruits sur fond sablé; ils sont séparés par une sorte de trépied auquel pendent deux poissons. Au pied, un tore d'oves; sur le couvercle, surmonté d'un bouton, une frise à rinceaux et à fruits. L'anse est contournée en volute. Elle mesure 19 centimètres de hauteur et 8 centimètres de diamètre.

Au-dessous, une aiguière à anse et surélevée, mesurant 28 centimètres de hauteur; elle est partagée en trois zones horizontales décorées d'allégories des saisons, de médaillons symbolisant les continents, et d'arabesques.

Puis, les grands plats à ombilic, partagés en zones concentriques, et décorés en relief de figures, médaillons, arabesques, etc. Celui de gauche est de Enderlein, les deux autres de Briot.



Étains. — Plateau et pot par François Briot et Gaspard Enderlein.
Canettes. Aiguière. Plats à ombilic.

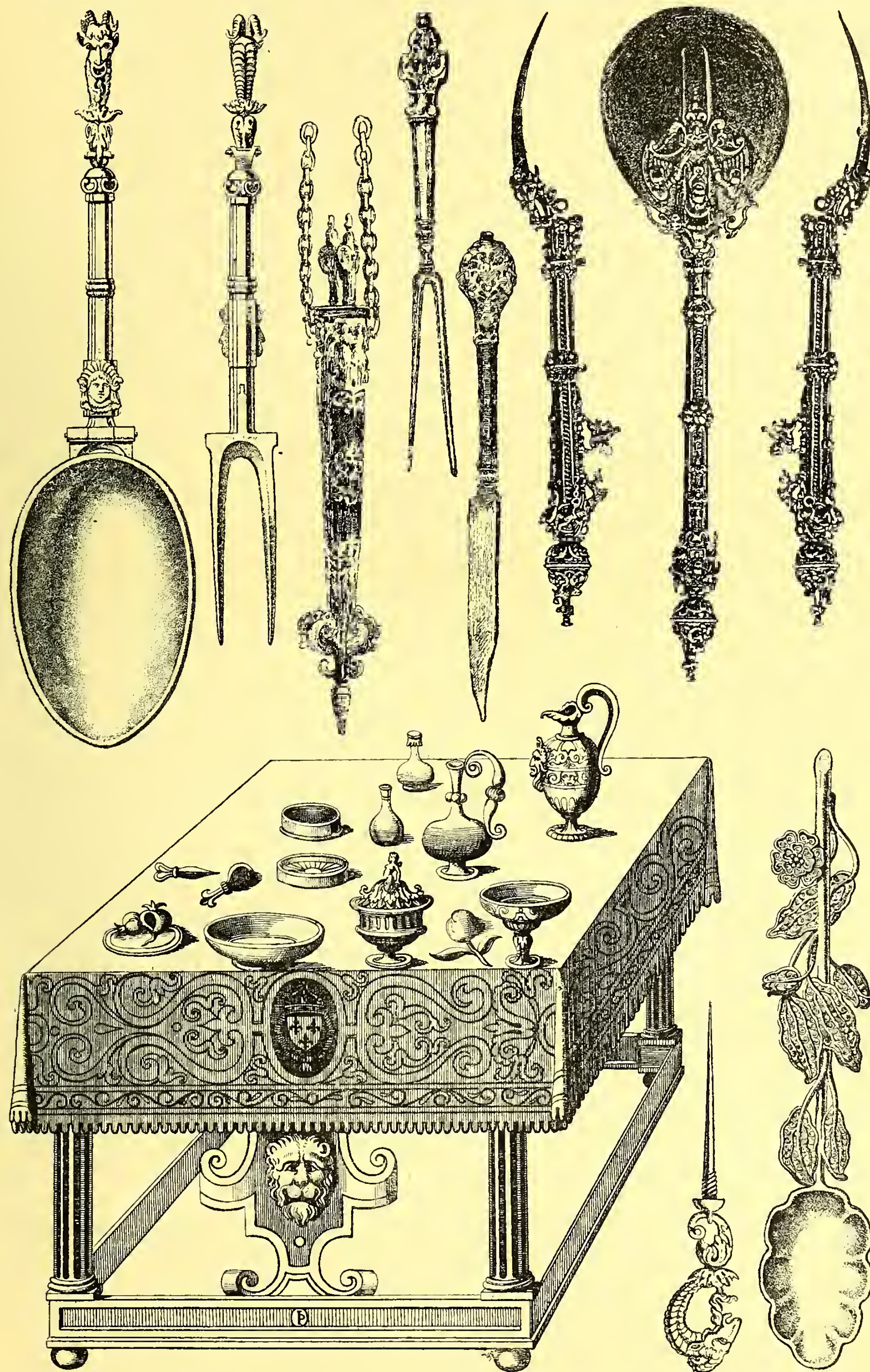
RENAISSANCE. — 3e PÉRIODE

Cuillers et fourchettes pliantes, argent doré, gravé et enrichi de rubis et diamants taillés Cuiller à feuillage en filigranes. Boîtes à remèdes. Fioles d'élixir et Aiguières d'eau. Argent ciselé.

Voici quelques curiosités de l'orfèvrerie au XVIe siècle. C'est d'abord une cuiller pliante afin de dégager la fourchette, travail allemand en argent doré gravé et enrichi de rubis et de diamants taillés. A côté, une autre cuiller, du même principe, mais de travail français et de fabrication antérieure. Le cuilleron peut être maintenu dans le prolongement du manche par une virole-fourreau qui glisse sur la monture, et contient en outre un cure-dent en forme de stylet.

La petite cuiller à feuillages en filigranes est, croyons-nous, de travail oriental, et de la fin du XVIe siècle, sinon du commencement du XVIIe.

Quant à la table de la chambre Henri II, elle porte non pas des mets, mais des boîtes de remèdes, des fioles d'élixir et une aiguière d'eau. Le document auquel elle est empruntée montre au fond *le roi Henri II* sur son lit de mort, aux Tournelles, le 10 juillet 1559.



48. Cuiller pliante et fourchette, fabrication allemande, en argent doré et enrichie de diamants.
Autre cuiller et fourchette, fabrication française.
Cuiller à feuillages en filigrane. Fourchette et couteau avec étui. Boîtes, fioles et aiguière Henri II.

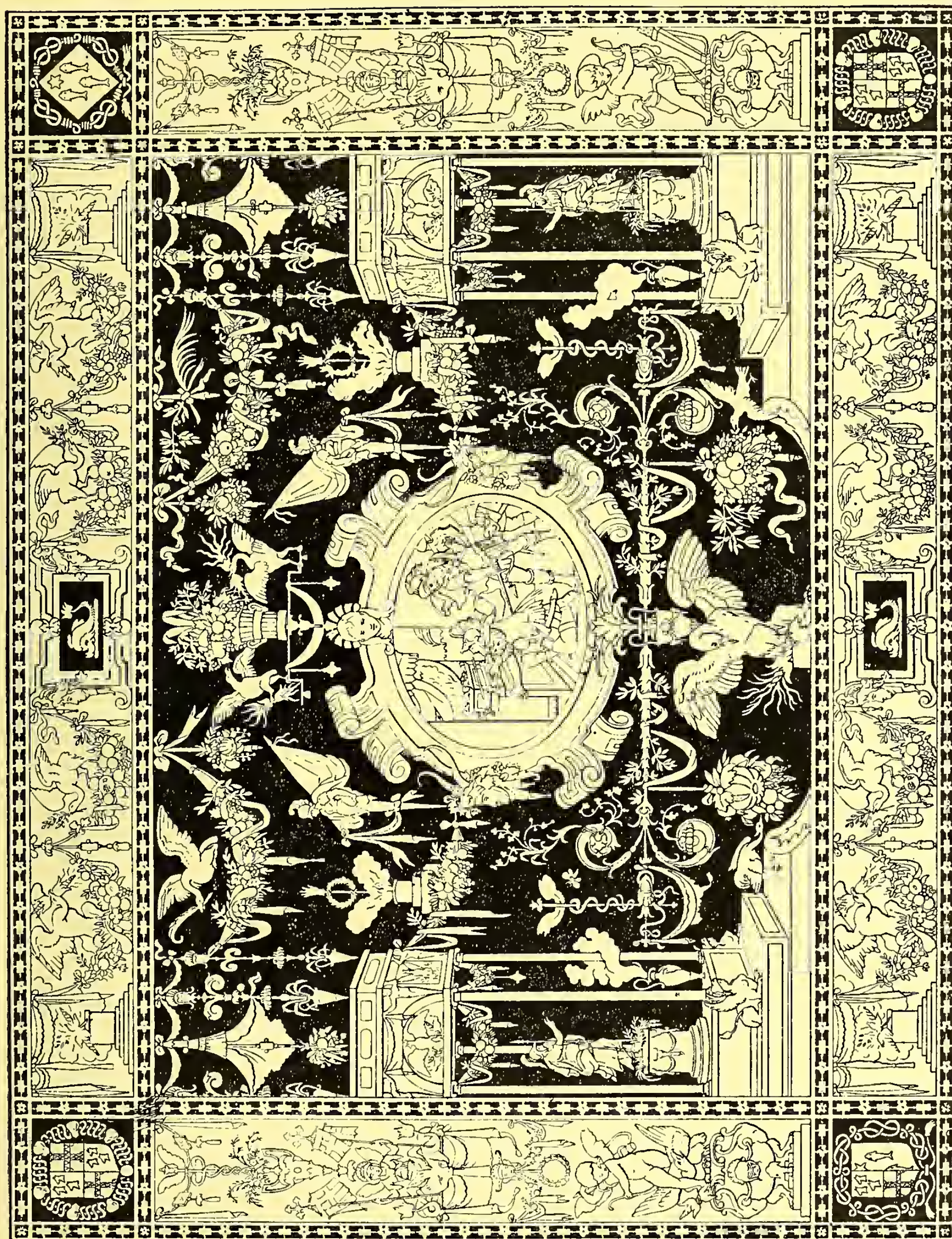
RENAISSANCE. — 3ᵉ PÉRIODE

Tapisserie attribuée à l'atelier de Fontainebleau.

C'est par des lettres patentes du 22 janvier 1535 que François Iᵉʳ établit, sous la direction de Philibert Babon, l'atelier de Fontainebleau où il avait attiré les plus habiles tapissiers des Flandres; Babon avait comme second Nicolas de Neufville, sieur de Villeroi, à qui succéda, en 1541, Sébastien Sarlio, *architecteur* de la cour.

Tous les frais et toutes fournitures, laines, soies, fils d'argent et d'or, étaient à la charge du roi, qui distribuait également les modèles et les cartons : ceux-ci étaient dus au crayon de Claude Beaudain, de Francisque Cachemuis, de Baignequeval, de Charles Cannoy, de Lucas Romain et d'autres encore, tels que le Primatice et les artistes italiens qui assuraient la gloire de l'école de Fontainebleau.

La tapisserie reproduite est, avec raison, attribuée à l'atelier de Fontainebleau. Il semble que le tapissier se soit plu à y réunir tous les éléments typiques du style Renaissance : évocations de la vie antique, édicules, fleurs et fruits, guirlandes et cartouches, figures de grotesques, distributions en compartiments symétriques, etc. C'est là une fort belle pièce, d'une harmonie exquise de couleur et d'une très savante exécution. Aux quatre angles se trouvent des écus armoriés.



49. Tapisserie attribuée à l'atelier de Fontainebleau.

RENAISSANCE. — 3e PÉRIODE

Burettes. Calices. Drageoir et Verres. — Verrerie vénitienne.

Rien ne nous semble plus fragile que les verres de Venise, et, lorsqu'on en visite une collection dans un musée, on ne sait s'il faut plus admirer l'étonnante complication du travail, la forme élancée et l'équilibre, conduit à sa dernière limite, des pièces, ou l'état de conservation intacte de ces pièces. On hésiterait à les prendre dans la main, sans d'infinies précautions, en pensant que le tact, si léger fût-il, va suffire à briser ces objets qui ne sont que transparence et lumière.

Sans inviter les visiteurs à toucher ces précieuses verreries, on peut cependant affirmer qu'elles sont moins fragiles que leur aspect ne le dit; elles ont même une sorte d'élasticité relative, plus dangereuse que leur forme même, pour ceux dont les nerfs un peu brusques seraient tentés de s'en étonner.

Nous avons réuni quelques types particulièrement beaux de la verrerie vénitienne au xvie siècle. Ce sont, entre autres pièces : un calice de verre en latticinio monté en argent doré (la monture affecte la forme d'un dragon, dont le ventre porte un grelot);

Un calice en verre incolore, dont la tige a reçu deux décors : la partie supérieure tordue, d'où s'échappent des feuilles et des fleurs; la partie inférieure en forme de console, avec des anses chargées d'ornements exécutés à la pince. Le tout repose sur une patte presque plate et large;

Un calice en verre filigrané blanc, sur un pied très élevé, formant balustre. Vers le milieu du pied, des volutes symétriques règnent autour de la tige, travaillées à la pince, et portent des dragons entrelacés, en verre filigrané bleu et blanc, et en verre vert clair;

Un calice, évasé, de verre incolore et gaufré; la tige est formée de torsades de latticinio nouées ensemble et munies sur les côtés de petites ailes travaillées à la pince. Le pied est très aplati;

Deux verres que leur calice allongé fait attribuer à la seconde moitié du xvie siècle. Ils sont en verre incolore, et reposent sur une tige écrasée, composée de torsades de verre entrelacées, avec des ailettes travaillées à la pince; sur l'un d'eux, la tige est décorée d'un filet d'émail rouge; enfin, un très joli verre que je placerai à la même époque, bien que le calice n'en soit pas très profond; mais les deux volutes dont se compose la tige, avec les ailettes travaillées à la pince, sont en verre torsiné rouge et jaune; c'est là une indication qui précise une date.



Verres de Venise. Burettes, Calices, Drageoir et Verres.

Époque de Louis XIII

Planches. . . . 51 à 60

Ameublement. — Broderie. — Céramique. — Dentelle
Horlogerie. — Joaillerie
Orfèvrerie. — Tapisserie. — Verrerie

F

ÉPOQUE LOUIS XIII

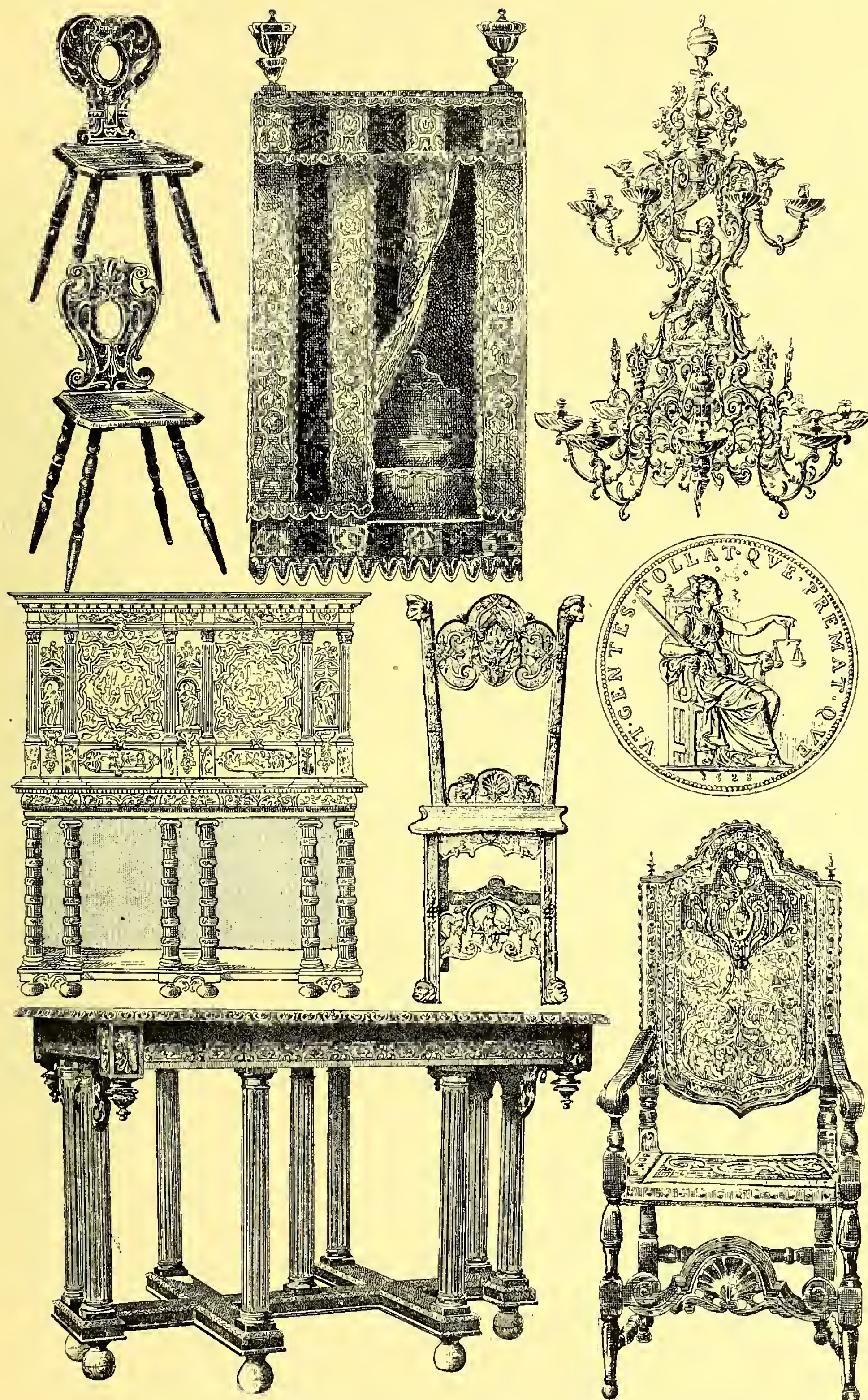
**Sièges de bois, à dossier droit. Table à colonnettes cannelées.
Cabinet, avec fond d'ébène enrichi de marqueterie de cuivre et d'étain. Lit avec tapisserie
Lustre, cuivre fondu. Fauteuil garni de cuir de Cordoue.**

Cette planche contient les éléments dont se composait un ameublement riche de l'époque de Louis XIII ou au commencement du règne de Louis XIV, époque de transition où l'on n'essaye pas encore la révolution complète dans le style :

Des sièges de bois, à dossier droit, dont le fond commence à s'évider; une table portée par neuf colonnettes cannelées, reposant sur des sphères ; un cabinet dont le fond d'écaille est enrichi de marqueterie de cuivre et d'étain ; un lit dont le bois est entièrement dissimulé sous les tapisseries, et les tentures de velours à longues bandes de broderie ; un lustre en cuivre fondu.

Le revers de la médaille de Louis XIII, par Dupré, nous montre la justice assise sur un fauteuil, fauteuil de forme antique traduit dans le goût du xvii[e] siècle.

Le fauteuil garni de cuir gaufré, imprimé et doré, avec garniture de gros clous de métal, est d'importation espagnole ; le cuir dont il est garni et qui se travaillait à Cordoue est de ceux qu'on désigne sous le vocable de *guadamésiles*, parce qu'ils étaient préparés à Guadamès, en Afrique.



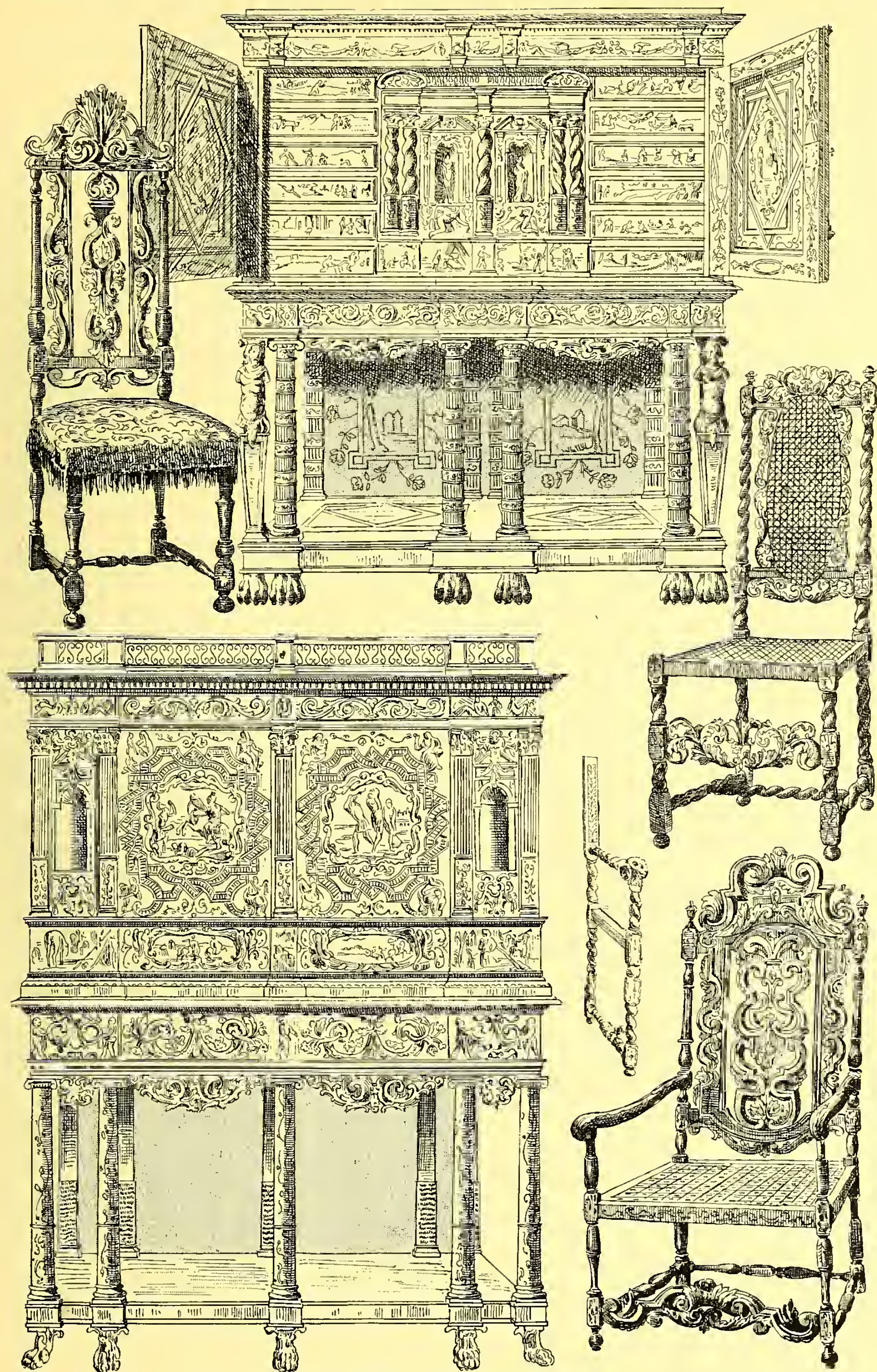
51. Sièges en bois, dossier droit. Lit avec tapisseries. Lustre en cuivre fondu.
Cabinet avec marqueterie de cuivre et d'étain. Table portée par neuf colonnades cannelées.
Fauteuil garni de cuir gaufré, imprimé et doré.

ÉPOQUE LOUIS XIII

Sièges en chêne, à décor ajouré et à colonnes torses. Cabinet espagnol, avec ivoires sculptés. Cabinet italien.

Comme dans la planche précédente, nous donnons quelques pièces, caractéristiques, qui constituaient un ameublement de l'époque Louis XIII. Les sièges sont en chêne, à décor ajouré et aussi à colonnes torses, garnis de cuirs imprimés ou de tapisserie.

Les deux cabinets sont d'origine étrangère : celui du haut est un travail espagnol, avec ivoires sculptés; celui du bas est de travail italien.



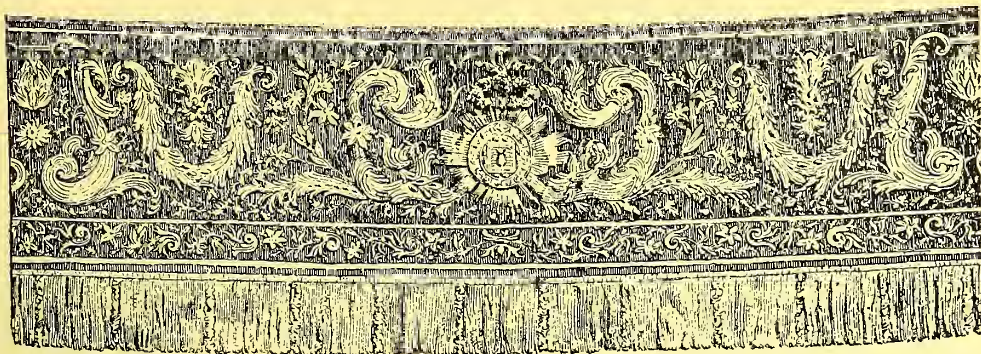
52. Cabinets espagnol et italien, ébène et ivoire.
Sièges en chêne, à décor ajouré et à colonnes torses, garnis de cuirs imprimés ou de tapisseries.

ÉPOQUE LOUIS XIII

Bandeau du dais de la Sainte-Ampoule. Manteau de cour, à larges dessins de fleurs. Devant d'autel, en broderie d'argent en haut relief sur fond d'or.

C'est l'Italie qui, au xvii[e] siècle, est le grand marché des soies venues d'Orient; c'est elle, en conséquence, qui se livre avec le plus d'ardeur au travail de broderies.

Nous avons reproduit trois pièces d'une formule différente, mais très curieuse : le bandeau du dais de la Sainte-Ampoule; un manteau de cour, à large dessin de fleurs, et un devant d'autel, en broderies d'argent en haut relief sur fond d'or, où l'on ne se préoccupe que de donner une sensation d'œuvre immobilière et architecturale.







53. Bandeau du dais de la Sainte-Ampoule, Manteau de cour à larges dessins de fleurs. Devant d'autel, broderies d'argent en haut relief sur fond d'or.

ÉPOQUE LOUIS XIII

Cage à décor polychrome à rehauts d'or. Plats. Encrier. Saucière avec son plateau. Vases. Traîneau porte-pipes. Broc. Grande garniture à décor, sujets en camaïeu. Faïence de Delft.

On n'est pas d'accord sur la date exacte qu'il faut assigner à l'origine de la faïence de Delft. Cependant, M. Henry Havard semble avoir prouvé, de façon irréfutable, et avec des documents à l'appui, que cette origine ne doit pas être antérieure à la première année du xvii[e] siècle.

Ce fut vers 1650 que cette fabrication connut la prospérité, et, vers la fin du xviii[e] siècle, qu'elle fut ruinée par les importations anglaises. On peut distinguer trois périodes dans sa production : la période des débuts, où la décoration chargée est exécutée en camaïeu bleu, au dessin bordé d'un trait violet foncé. Les sujets traitent de batailles, de kermesses, etc., les personnages sont nombreux : les marlis des plats sont décorés d'ornements habiles, encore que jetés avec excès. Parfois, il s'y mêle des rehauts de rouge et de blanc : cette période s'étend de 1596 à 1650. La seconde (1650-1710) s'applique à imiter le décor des faïences d'Orient, d'abord en camaïeu bleu, sous la direction de Helbrecht de Keiser, puis en rouge, bleu et or, sous celle d'Adrien Pynacker et d'autres; viennent alors les pièces à décor *cachemire* de Van Eenhorn, et les pièces à fond noir.

La troisième période commence la décadence; elle vulgarise; elle est industrielle et commerciale; elle se prête à la fabrication de tous les objets usuels, même d'instruments de musique, et imite avec une égale perfection les porcelaines de Chine, du Japon et de Saxe.

Les faïenciers de Delft ont été nombreux : les plus connus en dehors de ceux cités plus haut, sont : Cornelis Brouwer, Alb. Kiel, Kruisweg, Janz, van der Meer, Ant. Pennis Reygens, Van Hoorne, Dextra, Kessel, Van der Burch, Schoonhoven, Cornelisz, de Berg, Verhagen, Cleffins, Schagen, Witzenburg, Harlees, Spaandouch et d'autres encore, dont toutes les pièces sont marquées de monogrammes caractérisés. Nous avons réuni des pièces d'un bel aspect, qui donnent la synthèse de production des trois époques de la faïence de Delft, ce sont : une cage à décor polychrome à rehauts d'or, un encrier, un traîneau porte-pipes, un vase, une saucière avec son plateau, une plaque et une grande garniture à sujets en camaïeu bleu.



54. *Faïence de Delft.* — Cage à décor polychrome à rehauts d'or. Plat. Encrier. Saucière avec son plateau. Vases. Traîneau porte-pipes. Broc. Grande garniture à décor, sujets en camaïeu.

ÉPOQUE LOUIS XIII

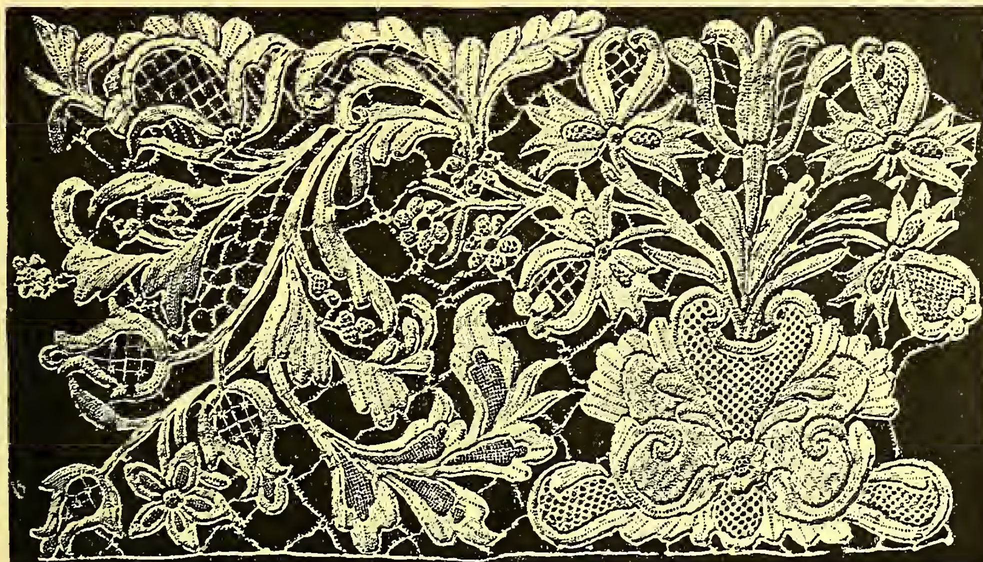
Point de Venise, fleurs rebrodées en relief sur les rinceaux.

Au xviie siècle, le point de Venise se modifia ; sous l'influence des peintres de fleurs flamands, et sous l'effort de la concurrence de Raguse, les dentellières de Venise, dont les travaux fournissaient au luxe du costume masculin, accomplirent des prodiges de finesse et de goût. Rien de plus exquis que ces fleurs et ces rinceaux s'organisant en un système décoratif du plus grand effet. La finesse et la régularité du travail nous étonnent encore aujourd'hui. On remarquera que les fleurs sont rebrodées en relief sur les rinceaux. Cette formule fut inaugurée vers 1640.

Grâce aux dentellières attirées en France, mais bientôt rappelées à Venise par le Sénat, de nombreuses manufactures s'étaient installées, où, à côté du point de France, on faisait non sans succès du point de Venise : nous croyons qu'il est indispensable de distinguer le point de France du point de Venise, quoique le point de France se soit surtout appliqué à imiter le point de Venise. Mais, ceux qui ont fait une étude approfondie de la dentelle à l'aiguille ne s'y trompent pas, quelque délicieuses que soient les dentelles de France de cette époque.

Ces dentelles se portaient en rabat et en parements de manches, pour les hommes ; on en ornait également le rochet et l'aube des gens d'église.

Les femmes en paraient la berthe et les manches du corsage, *engageantes* ou *pagodes*, et les ajoutaient à leurs robes sous forme de *volants*, de *quilles*. Pour la chevelure, les *barbes* et les *fontanges*, et aussi les mantilles.



55. Point de Venise, fleurs rebrodées en relief sur les rinceaux, et Rochet.

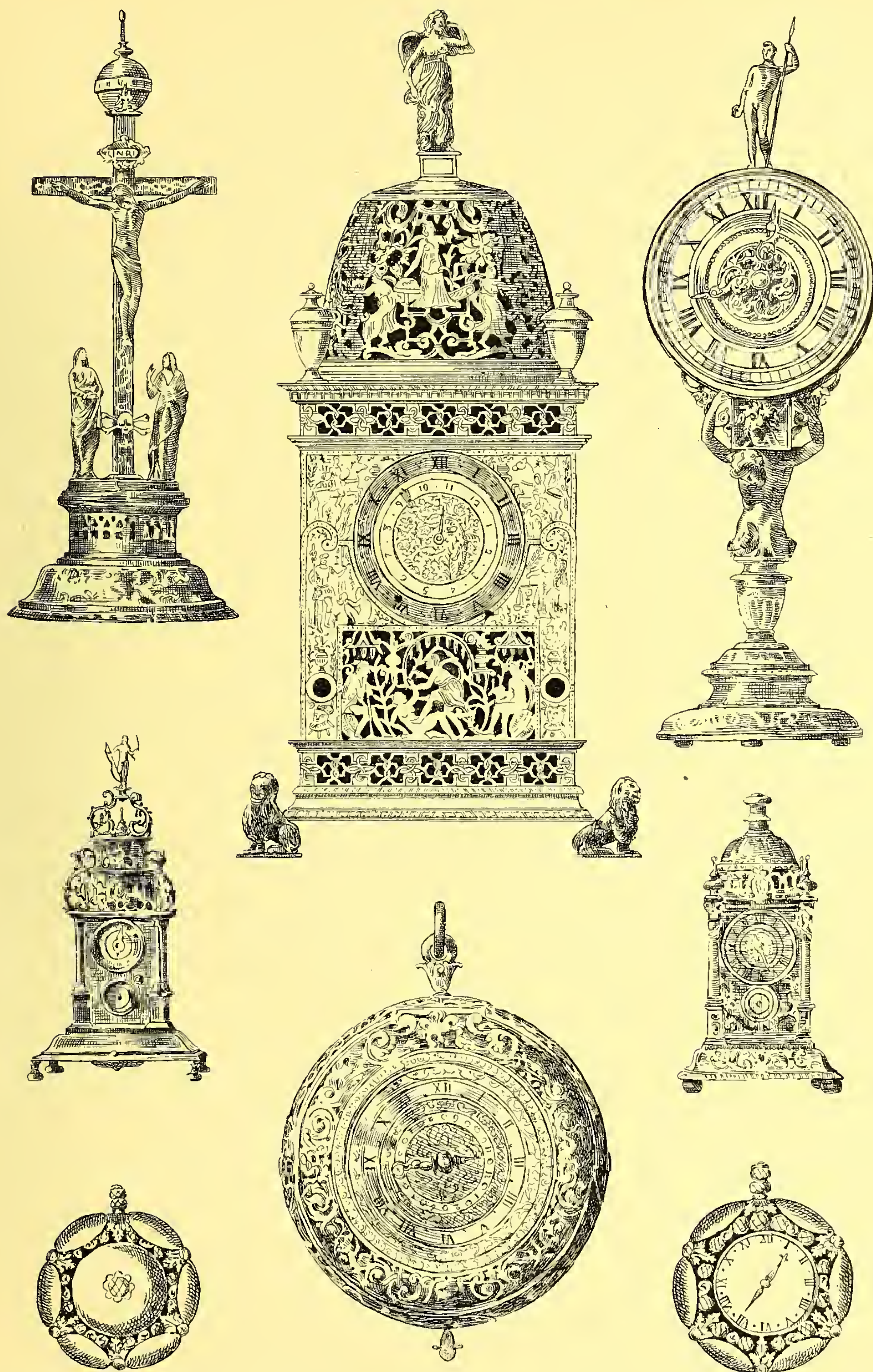
ÉPOQUE LOUIS XIII

Montres enrichies de diamants et d'émaux. Pendules de cabinet. Horloge d'oratoire et petite horloge.

Avec quelques pièces intéressantes, montres enrichies de diamants et d'émaux, pendules de cabinet, horloge d'oratoire, nous avons reproduit un objet de tout premier ordre : la petite horloge de Gaston d'Orléans.

C'est un édicule carré, supporté par quatre lions assis et coiffé d'un dôme. Le dessous de l'horloge est orné de gravure au burin. Sur la face antérieure, découpée pour la place du cadran, l'espace intérieur est occupé par des dessins à jour, d'inspiration antique; les autres parties de la même face portent, en figures gravées ou champlevé, les symboles de la Force, de la Justice; dans le bas et dans le haut, des cavaliers vêtus et armés à la romaine. Les autres faces, découpées à jour, affectent la forme ovale, et ont reçu pour objet du décor des figures fantastiques d'animaux, d'hommes et de femmes, etc.

La coupole est à jour, également décorée de figures antiques, et porte à son faîte une petite statue ailée de la Renommée. Le mouvement, compliqué et bien fait, est complété d'un réveille-matin.

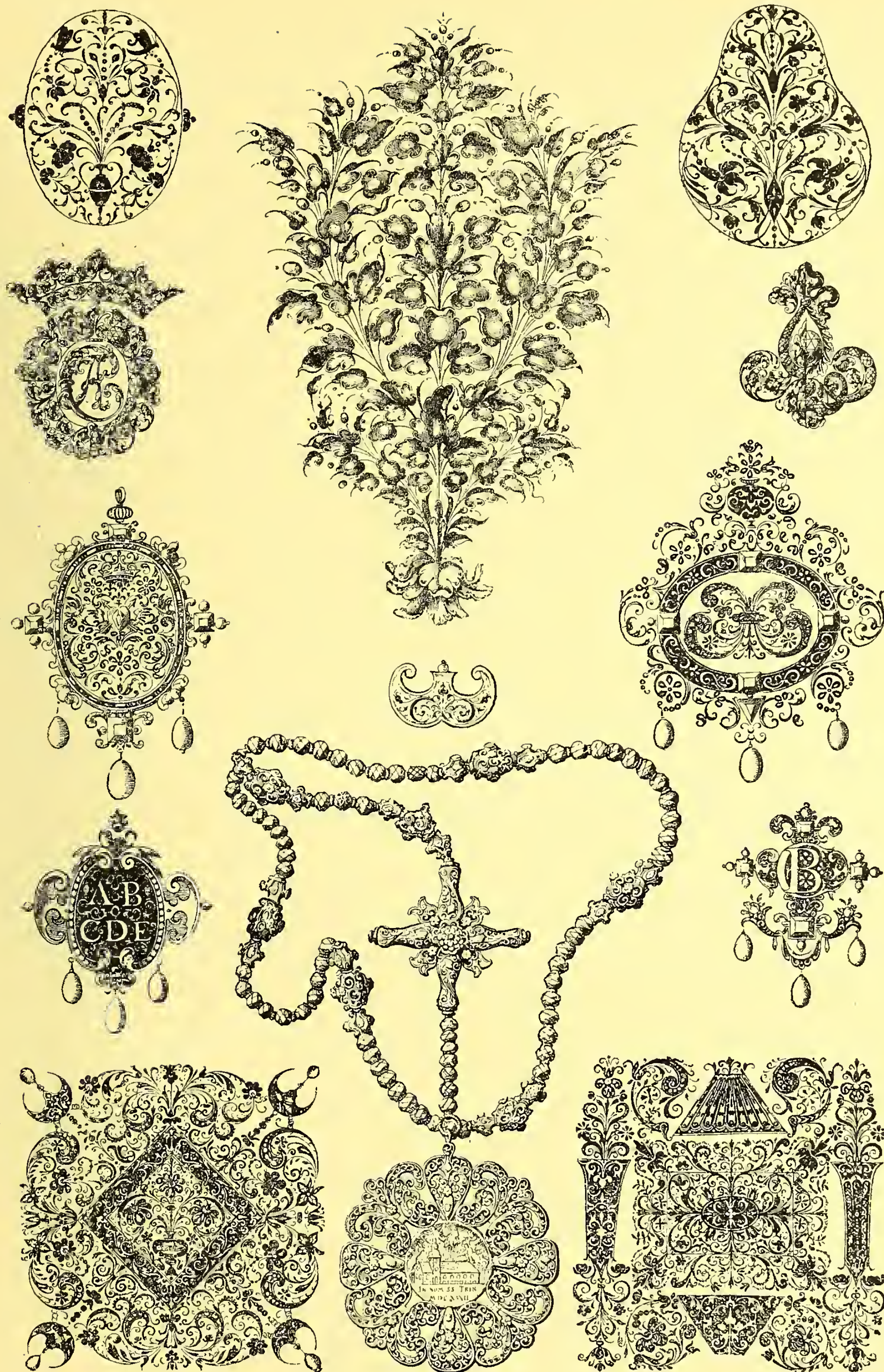


56. Pendules de cabinet et montres enrichies de diamants et d'émaux. Horloges d'oratoires. Horloge de Gaston d'Orléans.

ÉPOQUE LOUIS XIII

Calice. Fibule. Collier. Aigrette pour coiffure. Pent-à-col. Boucles de corsage. Motifs en silhouette.

L'abondance des pierres précieuses jetées sur le marché dès le xvii[e] siècle obligea les bijoutiers à chercher le moyen de ne pas annihiler le travail du métal sous l'éclat des gemmes. Il y eut rivalité entre le bijoutier et le joaillier, et, grâce à des artistes de haut goût qui ne dédaignaient pas de fournir des dessins aux fabricants, on vit apparaître une foule de bijoux et de joyaux d'une formule, sinon inédite, du moins heureusement renouvelée, pent-à-col, collier, chaîne de bracelet, fibule, boucle de corsage, et même aigrette, pour la coiffure, où l'émail, les diamants, les perles et l'or s'harmonisaient en un accord parfait.



57. Calice. Fibule. Collier. Aigrette. Pent-à-col. Boucles de corsage. Motif en silhouette.

ÉPOQUE LOUIS XIII

Coupes, Vasque et Vases en vermeil. — Vases dits de Ribeauvillé.
Pièces de travail alsacien.

La petite ville de Ribeauvillé est dominée par les ruines de trois châteaux féodaux, dont l'un, celui de Ribeaupierre, fut le berceau d'une race de héros; dans l'église, une pierre tombale nous montre un chevalier de Ribeaupierre couché, les mains jointes, revêtu de l'armure et du casque : les armes de cette famille portent d'argent à trois escussons de gueules.

Les pièces d'orfèvrerie que présente notre planche étaient des présents officiels des Ribeaupierre à la chambre du conseil de Ribeauvillé, et présentent un réel intérêt de curiosité pour l'histoire de l'art décoratif en Alsace au XVIIe siècle.

La première, en haut, à gauche, est une coupe en vermeil donnée par le comte Eberhard, en 1628 : Atlas, la main armée d'un compas, soutient sur ses épaules le globe terrestre, partagé à l'équateur pour laisser la partie intérieure former récipient. Les cartes sont finement ciselées : les noms et les inscriptions sont en langue latine; la pièce mesure 47 centimètres de hauteur. A l'intérieur, l'inscription peut se traduire ainsi : « Eberhard, comte de Rappolstein (c'est le nom allemand de Ribeauvillé), Hohenvach et Gérolsteck, dans les Vosges, fait ce cadeau, en souvenir durable, à la chambre du conseil de Rappolstein, en l'année 1628. »

La seconde (en allant vers la droite), ainsi que l'indique l'inscription, fut donnée au meme conseil par Louis de Rust, en 1633. La panse cylindrique, portée sur un pied chargé d'arabesques, est décorée de merveilleux paysages et d'ornements compliqués. Un phénix, les ailes éployées, domine le couvercle à arabesques. Ce vase de vermeil, qui mesure $0^{m},265$ de hauteur, est travaillé au repoussé, et porte comme signature le monogramme du raisin avec les initiales G. L. Sa forme et son décor rappellent certaines pièces exécutées en Bavière à la même époque, soit en métal, soit en cristal.

La troisième est de forme plus originale et moins symétrique : une sorte de vasque en caprice de coquille, repose sur la tête d'un tireur d'arc, un genou en terre; sur les flancs de cette vasque, des médaillons où des monstres marins semblent obéir à des amours. Sur le couvercle, un cygne, les ailes éployées, le col tendu extérieurement au vase, et un Neptune debout, le trident à la main et la conque marine aux lèvres. Cette pièce, qui ne

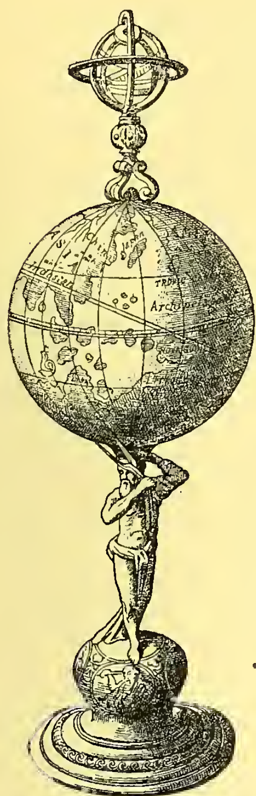
porte pas de date, mais fut donnée au conseil par un Ribeaupierre, doit être postérieure d'une vingtaine d'années.

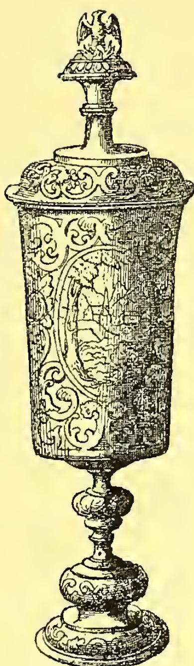
Les trois pièces du bas de la planche sont, en suivant le même ordre :

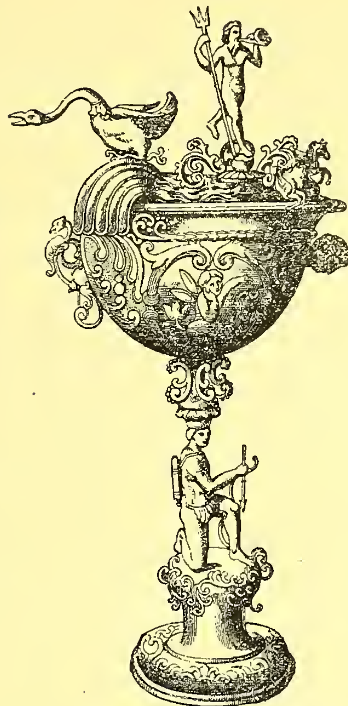
Une coupe en vermeil, en forme d'œuf d'autruche, à couvercle surmonté d'une fleur de pavot à demi ouverte. Il est enchâssé dans une garniture et porté par un piédestal ajouré. La pièce mesure 35 centimètres et fut donnée, en 1639, au conseil, ainsi que le révèle une inscription, par Agathe, dame de Ribeaupierre, née comtesse de Solms, et veuve ;

Un vase de vermeil, de 36 centimètres de hauteur, très élégant de forme et richement décoré d'entrelacs et de médaillons à ibis. Il est signé d'une fleur et des initiales T. N. Sous le piédestal, une inscription nous apprend qu'il fut donné au conseil par Anne-Claudine, dame de Ribeaupierre, née de Wild et comtesse du Rhin, 1639. Malheureusement, la figure qui devait orner le haut du couvercle a disparu ;

Enfin le sixième vase, signé des initiales E. H., qui mesure 51 centimètres et fut donné, en 1659, par les seigneurs de Ribeaupierre, George, Frédéric et Jean-Jacques, est plus remarquable encore. Le principe de son décor, sur le pied, aussi bien que sur la panse et le couvercle. surmonté d'un Cupidon armé de l'arc, est le bossage en haut relief, ovale et piriforme, entouré d'arabesques. Malgré la variété des formes, il est aisé de remarquer que ces pièces, très rares, de l'orfèvrerie alsacienne participent de l'inspiration de la Renaissance.

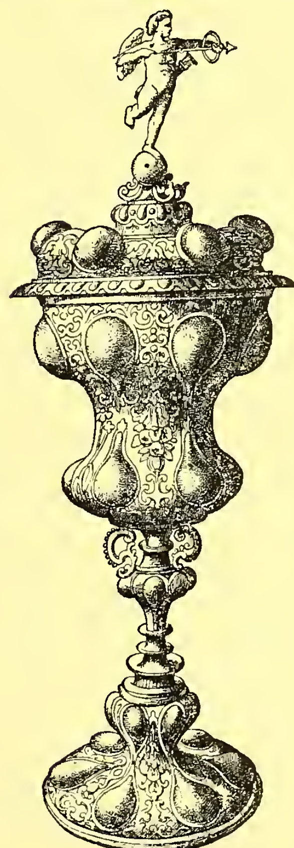












58. Pièces de travail alsacien. Vases dits de Ribeauvillé.

ÉPOQUE LOUIS XIII

Panneau pour tenture. — Cuir gaufré et doré.

Dès le xve siècle, les personnes riches remplaçaient, pendant l'été, leurs tentures de tapisserie, par des tentures en cuir gaufré et doré. La fabrication de ces cuirs remontait d'ailleurs au xie siècle, et, avant de devenir une des richesses de Cordoue, avait assuré, contre l'oubli, dans l'histoire de l'art, le nom de la ville de Ghadamès, en Tunisie.

Au xvie siècle, les tentures *d'or basané*, en France, étaient de véritables tableaux à figures. Au xviie siècle, de grandes modifications furent apportées dans ce travail, sous l'influence des cuirs venus de Venise; et l'effort décoratif de la Renaissance en changea les dispositions, ainsi que l'indique notre planche. Au xviiie siècle, l'usage s'en perdit presque complètement.

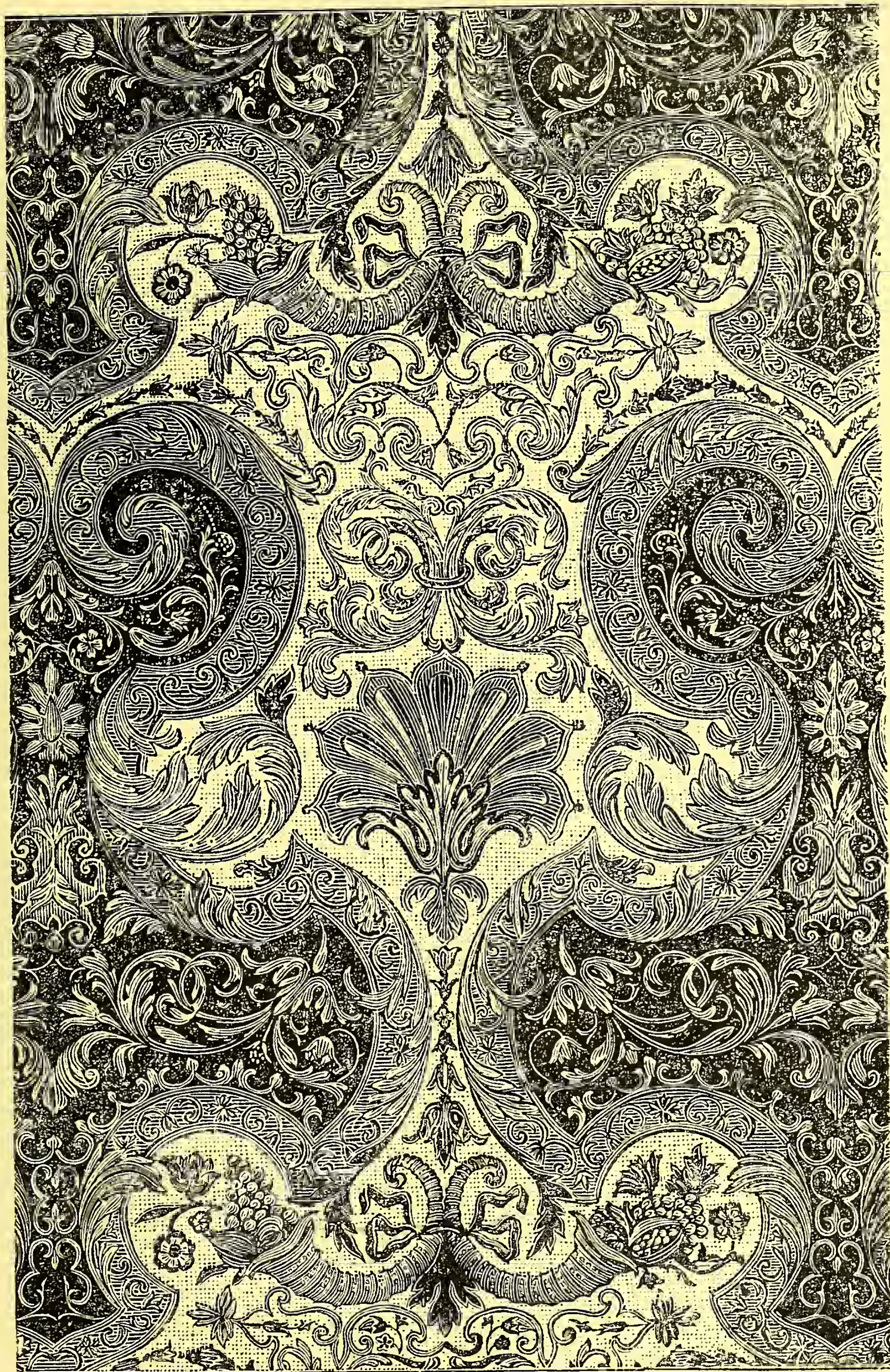
Les caractères des différentes écoles qui se manifestent dans cette production sont les suivantes :

Cuirs de Portugal : seulement gaufrés; à peine un imperceptible filet d'or sur les nervures des feuilles; on les emploie à garnir des sièges, ou à des coffrets, étuis, etc.

Cuirs de Cordoue : reliefs très accusés; ornés de dorure et de peinture; grands fleurons et ramages copiés des étoffes de Damas et des Indes, et aussi de fleurs, vases, oiseaux, grenades, etc.; sur des fonds d'or ou verts, bleus ou blancs. Peau de mouton.

Cuirs de Flandre : imitation des précédents, avec moins de relief et plus de finesse dans le dessin. La couleur peinte disparaît pour ne laisser en usage que le gaufrage et la dorure. La peau employée est la peau de veau, plus épaisse, plus résistante, et conservant mieux les impressions.

Cuirs de Venise : aucun relief; décor de peinture et d'or : quelquefois ils sont peints à l'huile, comme un tableau, avec des rehauts d'or.



59. Tenture en cuir gaufré et doré. — (Cuir de Cordoue.)

ÉPOQUE LOUIS XIII

Coupes et Verres gravés, à pied et avec couvercle.

C'est au XVIIe siècle, vers 1605, que Gaspard Lehmann et son élève, Georges Schweinhard, inventèrent un système de décoration du verre, à l'aide de gravure au touret et au diamant, qui devait bientôt connaître la vogue.

Celle-ci fut si grande que la production du verre de Bohême, limpide et lourd, n'y pouvait suffire, et que les graveurs de verre se procuraient, pour y mettre leur décor, des verres fabriqués à Venise au XVe et au XVIe siècle.

Lorsqu'on examine une pièce de Bohême, il est donc de toute importance d'étudier si l'on se trouve bien devant un verre vraiment de Bohême, ou devant un verre italien seulement gravé en Bohême. Cette étude est d'autant plus délicate que les verriers de Bohême ont souvent emprunté des formes à l'Italie, quand ils ne lui demandaient pas la matière elle-même.

La distinction en est possible néanmoins, si l'on remarque que le verre de Bohême est d'une limpidité un peu grise et d'un poids lourd, tandis que le verre de Venise est léger, d'une transparence qui tire sur le vert, souvent accidenté de bulles.

Le verre de Bohême, qui se travaille facilement et offre plus de résistance, tient une place entre le verre et le cristal; et, s'il faut chercher autre chose qu'une question de goût dans le lieu de sa fabrication, on en trouve la raison dans ce que le bois, dont la consommation est grande pour la cuisson du verre, est demeuré, en Bohême, chez le peuple pauvre et sans besoins, à un prix très peu élevé.



60. *Verres de Bohême.* — Coupes et verres gravés à pied avec couvercle.

Époque de Louis XIV

Planches. . . 61 à 71

Ameublement. — Broderie. — Céramique
Dentelle. — Horlogerie
Joaillerie. — Orfèvrerie. — Tapisserie

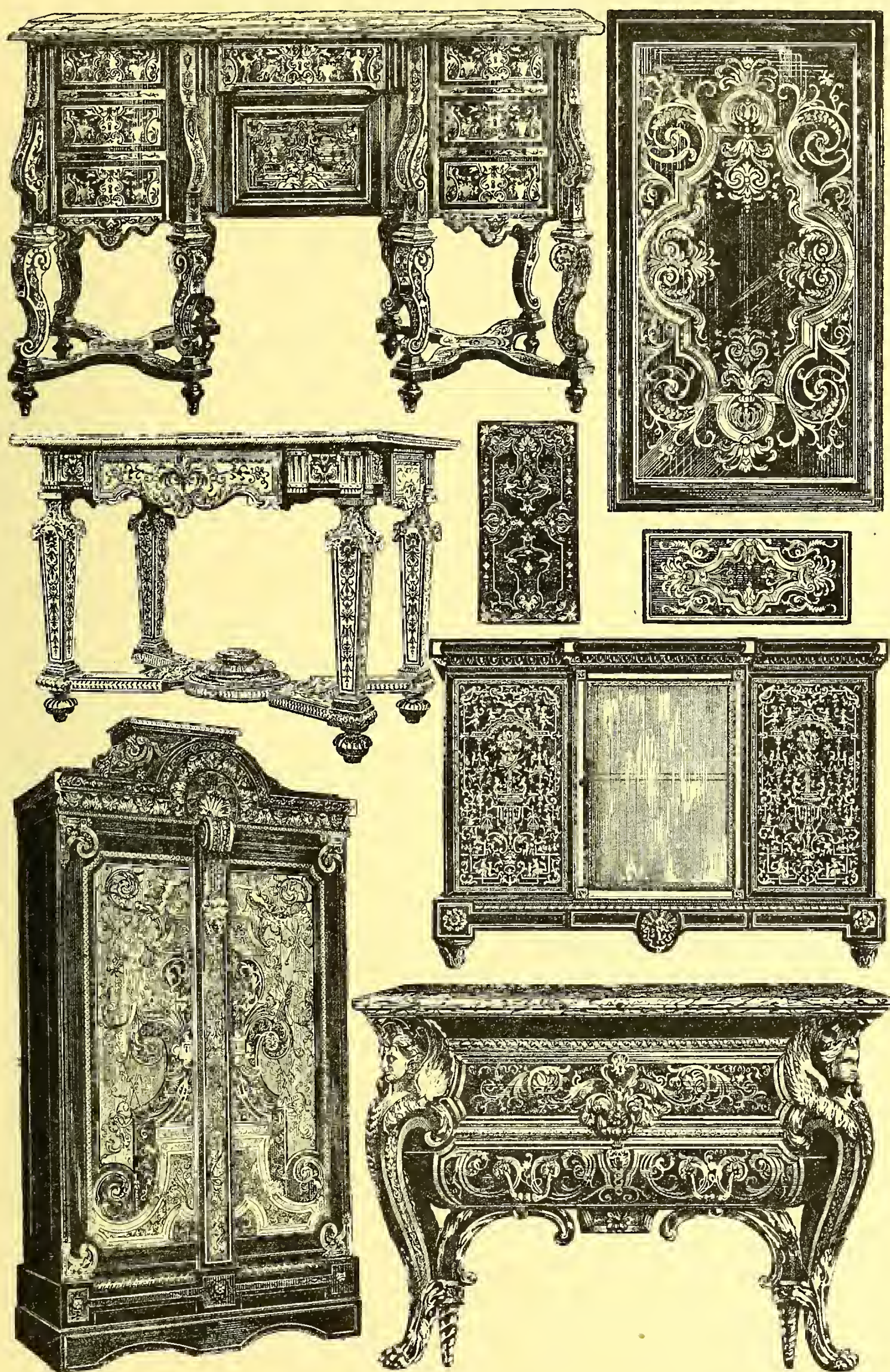
ÉPOQUE LOUIS XIV

Bureau. Panneaux. Table. Meuble d'appui. Armoire et Commode. — Marqueterie de Boulle.

André-Charles Boulle a laissé un nom illustre dans l'art du meuble ; il a créé un genre, d'une somptuosité qui s'accordait avec l'époque où il vécut. Il était né aux galeries du Louvre, où son père était logé. Louis XIV lui donna le titre de premier ébéniste de la maison royale, par un brevet où il est qualifié architecte, graveur et ciseleur. Dans une biographie de lui, on ajoute peintre, sculpteur en mosaïque, dessinateur de chiffres et maître ordinaire des sceaux du roi : toutes ces qualifications se résument en un mot : Boulle était un artiste accompli ; il fit d'ailleurs partie de l'Académie de Saint-Luc.

Il y a dans les meubles de Boulle deux éléments importants : la sculpture, rappelant en des bronzes admirablement ciselés, et d'une spirituelle intention, l'art de Girardon et de Coyzevox, et l'ornement qui se détache sur une marqueterie d'écaille noire incrustée d'arabesques de cuivre, et parfois enrichie de compartiments d'ébène et de filets d'étain. Rien de plus délicat — et aussi de plus fragile — que ces meubles aux données d'ensemble architectoniques, où rien dans les lois d'équilibre n'est laissé au hasard. Tout y est d'une harmonie parfaite et d'un art qu'on a souvent imité, mais qu'on n'a jamais égalé. On n'a, pour s'en rendre compte, qu'à examiner attentivement les meubles de notre planche.

Boulle demanda des dessins pour ses décors de marqueterie et ses bronzes à plusieurs artistes, parmi lesquels il convient de citer Berain, Domenico, Cucci, Warin, Ballin, Duval, Van Opstal, Girardon et Lecomte.



61. Bureau, Table, Meuble d'appui, Meuble à deux vantaux, Commode et Panneaux. (Marqueterie de Boulle).

ÉPOQUE LOUIS XIV

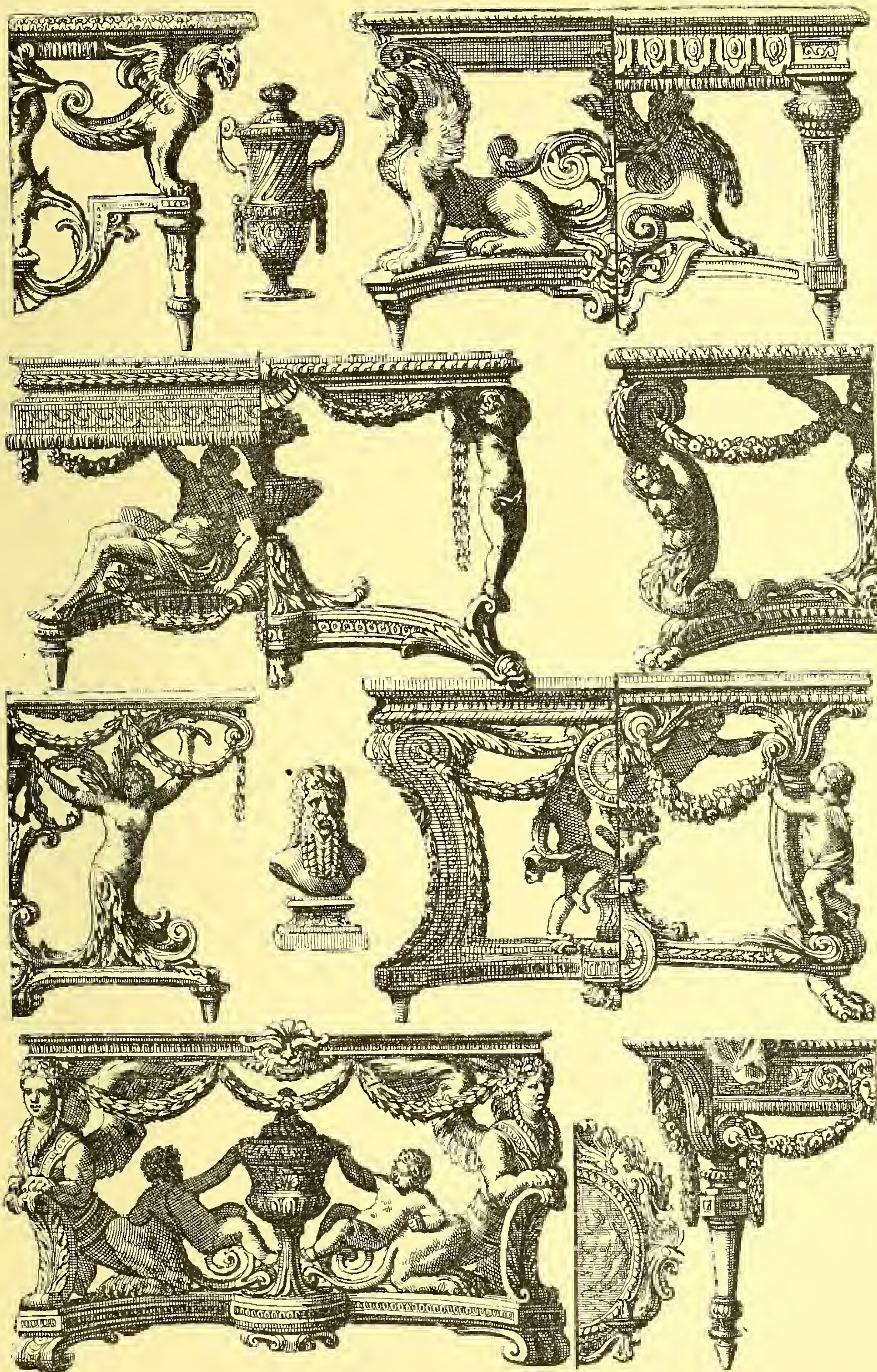
Guéridons, Appliques et Consoles. — Bois sculpté et doré.

Antoine Lepautre fut un des plus illustres décorateurs du XVIIe siècle; mieux que tout autre, il a compris, sous la direction de Lebrun, l'art pompeux qui convenait au roi magnifique. Né d'une famille de menuisiers, il apprit ce métier, et exécuta certainement plusieurs des meubles dont il a fourni le dessin. Architecte des bâtiments du roi, il se donna tout entier à l'invention créatrice de l'ornement, exerçant ainsi, par la publication de ses cahiers, une influence considérable sur le goût de ses contemporains. Il a donné une longue suite de consoles, d'appliques et de guéridons, d'une rare pondération de ligne, et d'une solennelle richesse : s'il a été très peu architecte pour l'œuvre que cette profession exige, il l'a été sensiblement et heureusement dans la fabrication de ses meubles qu'il avait exécutés ou seulement inspirés. Il est le véritable maître du style Louis XIV. Dans ses consoles, les pieds arqués ou contournés sont la plupart du temps décorés de chimères, de griffons, de sirènes dont les ailes supportent le plateau; des guirlandes, très habilement fouillées, rompent la monotonie des ceintures décorées d'ornements géométriques réguliers. La sculpture sur bois fait tous les frais du décor, des ordonnances royales ayant réclamé le métal pour la monnaie.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

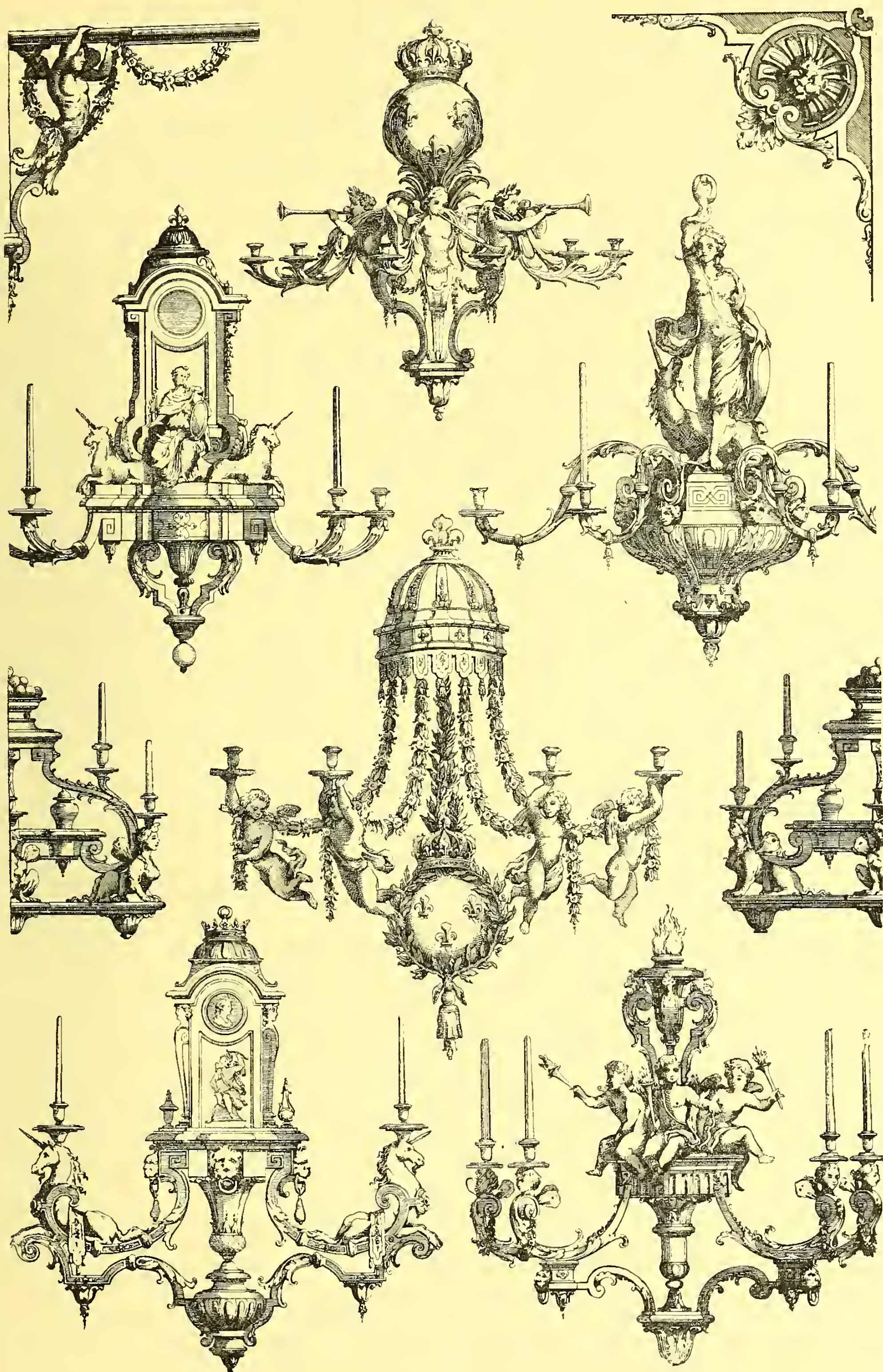


Guéridons et Consoles d'appliques.

ÉPOQUE LOUIS XIV

Lustres. — Bronze ciselé et doré.

Si le goût des chandeliers à bras, que nous appelons aujourd'hui appliques, et des chandeliers à suspendre — ou lustres — eut une telle vogue au XVIII[e] siècle, c'est sans doute qu'en dehors de leur commodité pratique des artistes comme Bérain s'étaient préoccupés au XVII[e] siècle de créer des modèles d'une incomparable élégance. Ce qui caractérise les lustres et les appliques dessinés par Bérain, c'est moins le souci de multiplier les bobèches, que d'équilibrer l'ensemble de l'appareil. Son décor, quoique volumineux avec ses figures, ses guirlandes, ses culs-de-lampe, est toujours d'une parfaite harmonie et d'une spirituelle invention. Le chandelier, qui est pourtant le motif occasionnel de la pièce, s'offre ici bien plus comme un décor, que comme une utilité, et malgré le volume imposant de l'œuvre, lustre ou applique, tout y est légèreté sans nulle mièvrerie. On s'explique difficilement que, plus tard, la mode ait préféré à ces chefs-d'œuvre de bronze ciselé et doré les lustres et les appliques de cristal, qui n'ont pour eux que la richesse cossue, au prix d'un monotone éclat et d'une froide lourdeur.



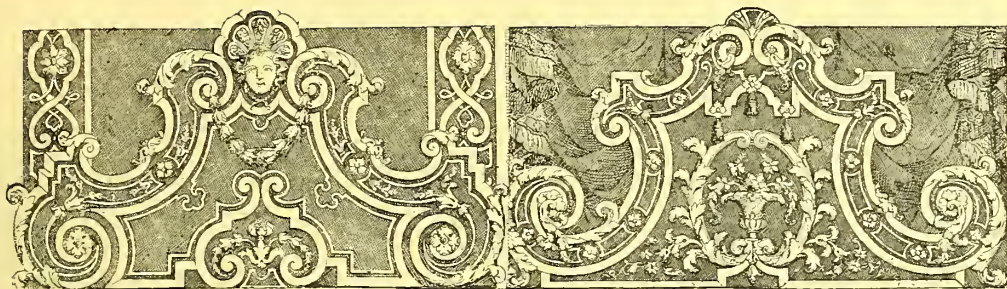
63. Lustres en bronze ciselé et doré, exécutés d'après les dessins de Bérain.

ÉPOQUE LOUIS XIV

Dossiers et Baldaquin de lit brodés en soie. Tapis de table. Dossiers de chaise et Carreaux avec figures allégoriques.

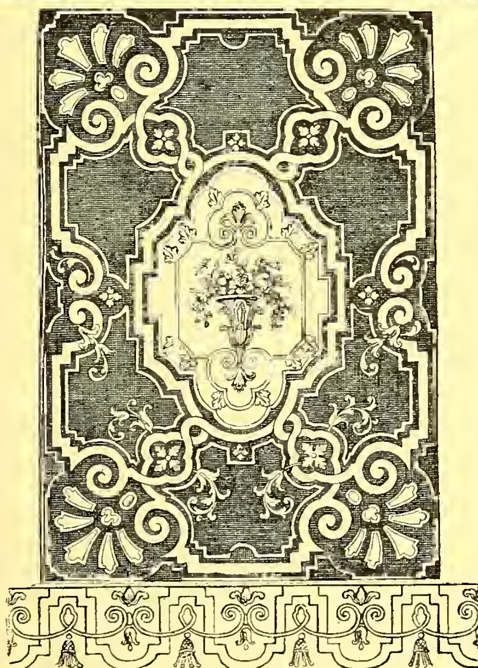
Il y avait, au XVII[e] siécle, deux courants de modes pour les meubles : certains voulaient que le bois fût partout apparent; d'autres, qu'on le dissimulât complètement sous la richesse des broderies et des tapisseries.

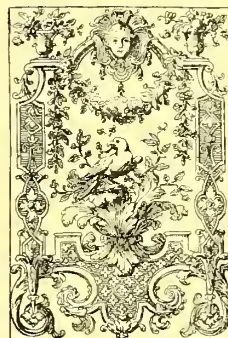
Les travaux à l'aiguille, dont nous reproduisons quelques types caractéristique, ont été exécutés sur des dessins alors en vogue comme modèles, par des mains adroites, en dehors de toute manufacture : travail de ménagères sur qui la vanité des *Précieuses ridicules* n'avait pas de prise. Ce sont deux dossiers de lit brodés en soie et de style Louis XIV, encore que cousin du style Renaissance; un baldaquin de lit, à sujet de milieu, avec un encadrement d'une solennité trop riche; et deux chaises, dont les dossiers et les carreaux sont décorés de figures allégoriques, de fleurs, d'entrelacs et de mascarons.

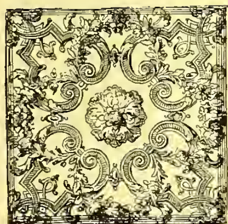


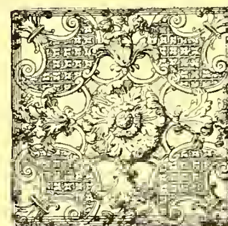












64. Dossiers et Baldaquin de lit. Tapis de table. Dossiers de chaise et Carreaux.

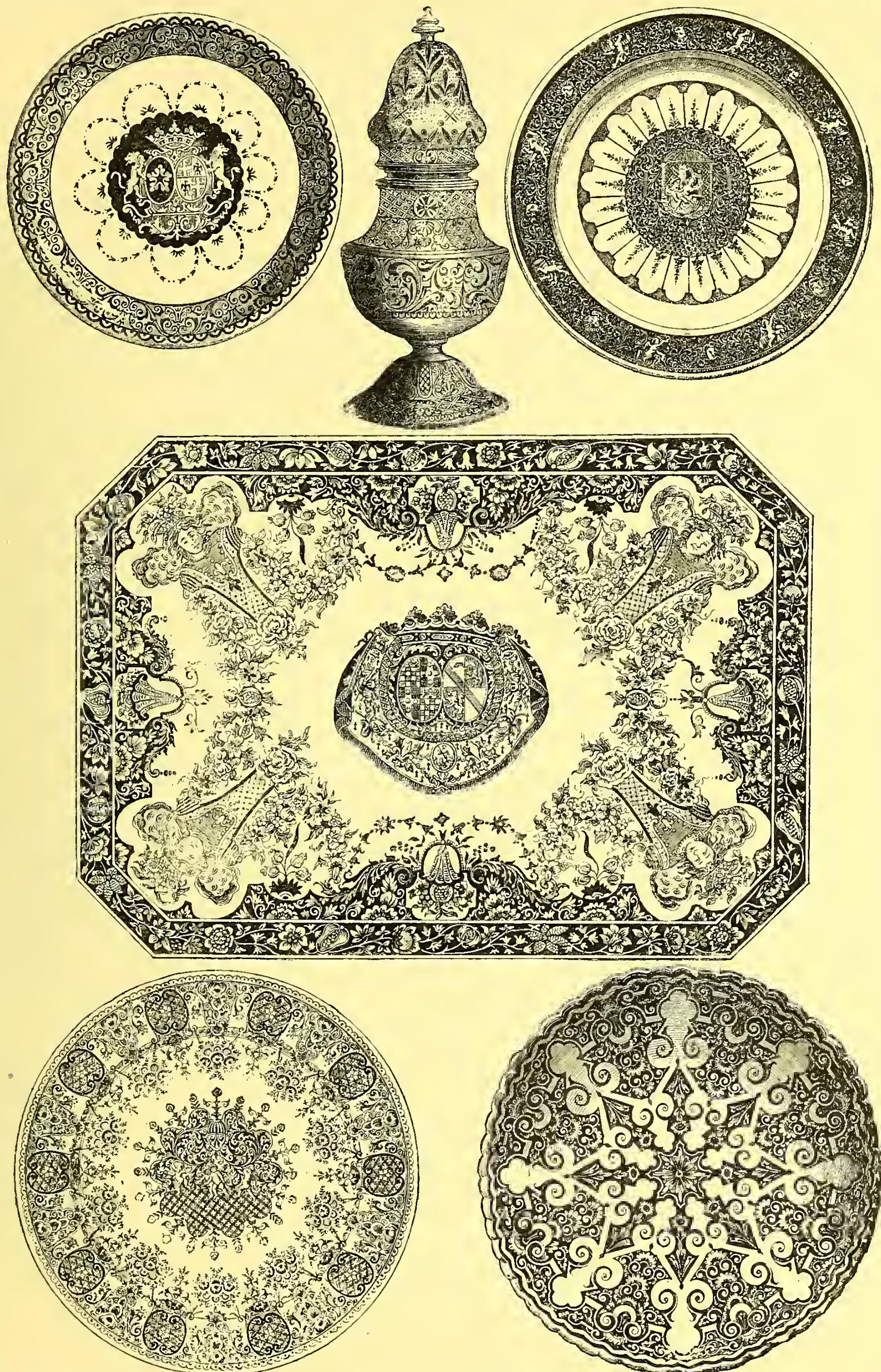
ÉPOQUE LOUIS XIV

Assiette à fonds niellés. Assiette à décor jaune sur fond violet. Sucrier. Plat octogonal aux armes de Saint-Simon. Plat rond à décor bleu sur fond d'ocre. Assiette dentelée à décor polychrome. — Faïence de Rouen.

C'est vers la fin du xviie siècle que la faïence de Rouen connut son apogée. La richesse et l'harmonie du décor ont fait des produits de la nation normande les pièces les plus parfaites de la céramique française. Que les céramiques d'Orient et de Delft aient eu une influence sur cette fabrication, cela n'est pas douteux, mais les faïenciers rouennais surent allier avec tant d'art cette influence aux principes de décorations répandus par Ducerceau et Bérain, qu'il ont conquis une originalité indéniable, dont d'autres fabrications s'appliquèrent à pénétrer le secret.

« Ce sont, dit M. Darcel, des dessins non modelés, symétriques, formant des cartouches; des lambrequins qui, symétriquement distribués sur la surface des pièces, rayonnent autour du centre quand il s'agit d'un plat ou d'une assiette, descendent du bord et couvrent la panse quand il s'agit de vases; ce genre de décor est généralement bleu sur émail blanc, mais le jaune, le vert, le rouge, se rencontrent aussi sur les pièces, les plus anciennes surtout. »

Les pièces que représente notre planche sont caractéristiques et appartiennent soit à des Musées, soit à des collections célèbres. Ce sont, en partant de haut et en suivant de gauche à droite : une assiette à fonds niellés, un sucrier, une assiette à décor jaune sur fond violet; un très beau plat octogonal aux armes de Saint-Simon, un plat rond à décor bleu sur fond d'ocre, et une assiette dentelée à décor polychrome.



65. *Faïence de Rouen.* Assiette à fond niellé. Sucrier. Assiette à décor jaune sur fond violet. Plat octogonal aux armes de Saint-Simon. Plat rond à décor bleu sur fond d'ocre. Assiette dentelée à décor polychrome.

ÉPOQUE LOUIS XIV

Aiguière basse. Burette. Buires. Fontaines et Flacons. — Grès cérames.

L'histoire de la poterie de grès est encore très obscure, et, longtemps, le langage de la curiosité crut avoir suffisamment désigné les objets de cette matière, en les nommant *Grès de Flandres*, appellation inexacte, puisque ces grès étaient tous faits en Allemagne.

A notre sens, et contrairement à la plupart des historiens de la céramique, nous croyons que la poterie de grès doit avoir des origines beaucoup plus lointaines qu'on ne l'établit et nous admettons difficilement que des peuples qui avaient connu cette matière et en faisaient assez d'état pour l'employer en piliers dans leurs édifices, comme les Assyriens, les Perses et les Hindous, n'en aient pas fait usage dans leurs céramique. Mais ce n'est pas ici le lieu d'une discussion. On sait de quoi est faite une poterie de grès : une terre sablonneuse, grise ou brune, cuite à une forte température dans un four spécial, et glacée au feu, avec des sels de plomb ou des sels marins, qui lui donnent le vernis.

Dans les pièces que nous avons réunies, burettes, fontaines, buires, flacon, aiguière basse, le dessin s'est inspiré de la Renaissance, mais la forme se souvient de la technique allemande. Nous avons tout lieu de croire, cependant, que ce sont bien des pièces françaises, de Savigny. Il ne s'y trouve pas de légendes comme sur les grès allemands; et les deux tons qui les colorent sont d'une belle vigueur.



 Grès Cérames. Burette, Buires, Fontaines et Flacons.

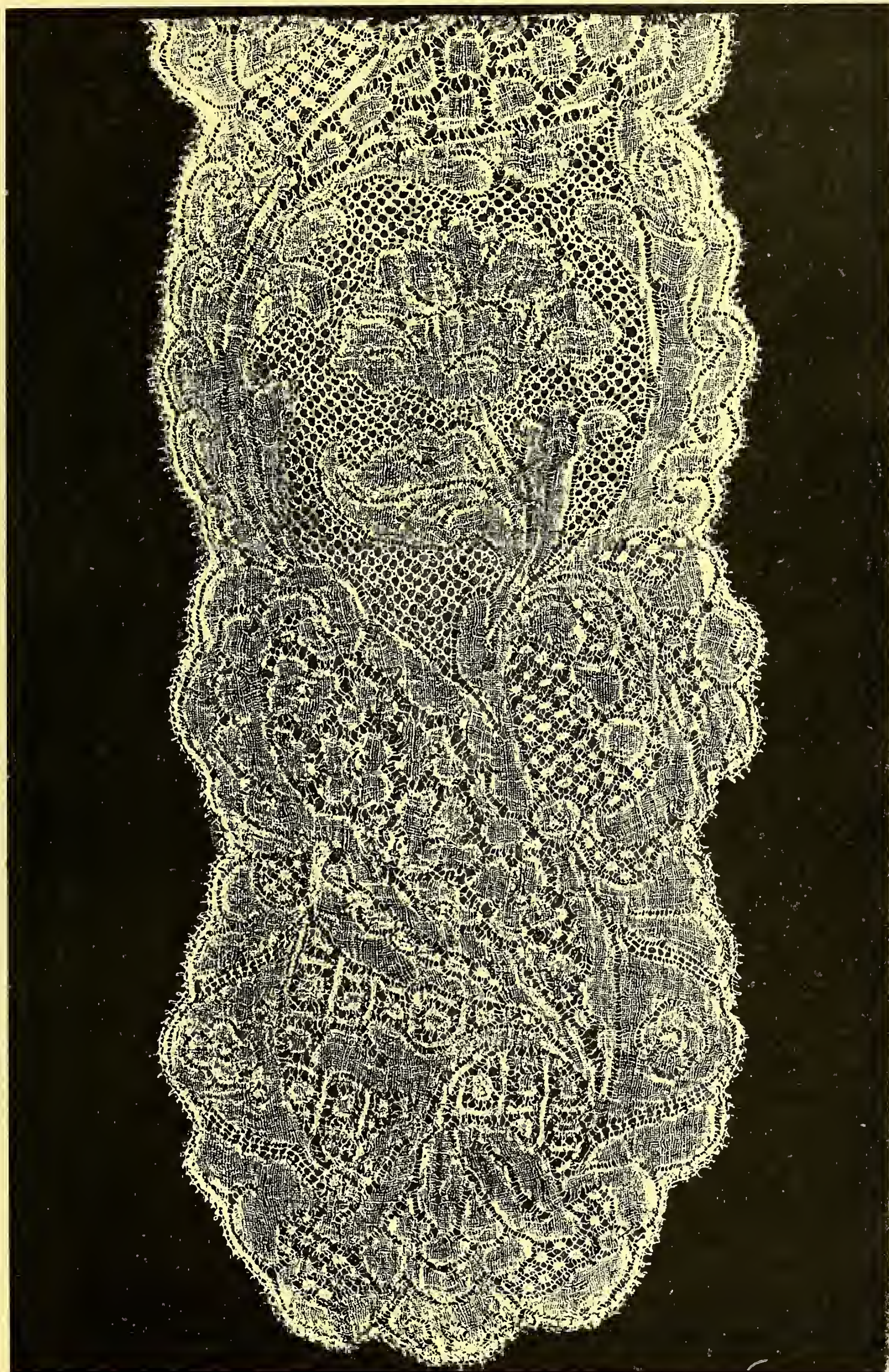
ÉPOQUE LOUIS XIV

Dentelle. — Barbe de Valenci

Voici un produit qui emprunte sa dénomination de la ville où il est confectionné. La *Barbe de Valenciennes*, dont nous avons reproduit une extrémité, fut en effet exécutée par les dentellières de cette ville, vers la fin du xviie siècle. On sait que les points compliqués de cette sorte de dentelles, et les dessins qu'il s'agissait de reproduire, nécessitaient parfois pour l'ouvrière un travail de plus d'une année. Et pourtant la *Barbe pleine* ne se composait que de deux dentelles, larges de 8 à 13 centimètres, et longues de 50 centimètres chacune, et d'une autre barbe de dentelle, — *le Papillon,* — moins large et longue de 1 m. 78.

Afin que le fil ne perdît ni sa blancheur, ni sa sécheresse, les dentellières travaillaient à leur canevas dans des rez-de-chaussée obscurs, ou même des caves. Cette dentelle fut inventée au commencement du xvie siècle, et son heure de plus grande vogue fut le milieu du xviiie siècle.

Les vrais connaisseurs reconnaissent à sa blancheur, à sa régularité, et à la netteté du fil, les Valenciennes exécutées à Valenciennes même. On prétend que l'influence locale s'exerçait à un tel point sur la fabrication, qu'une dentelle commencée à Valenciennes et continuée hors de Valenciennes par la même ouvrière possédait quand même une infériorité dans la partie continuée.



Barbe de Valenciennes.

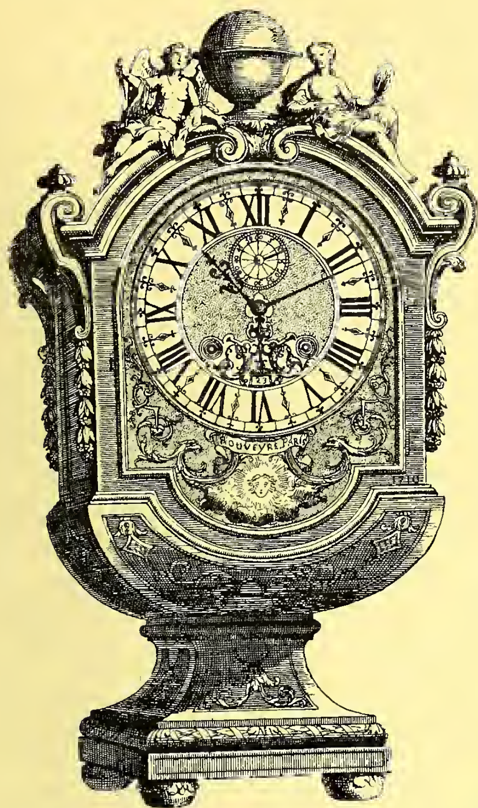
ÉPOQUE LOUIS XIV

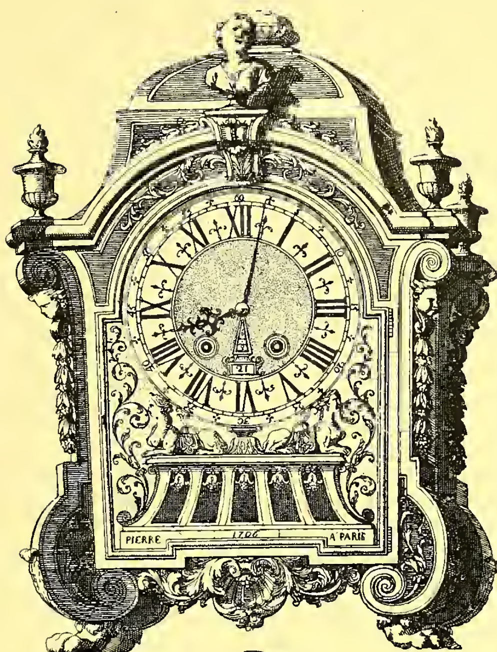
Horloges dites Religieuses. — Bois ou Bronze sculpté et doré avec larges parties d'écaille.

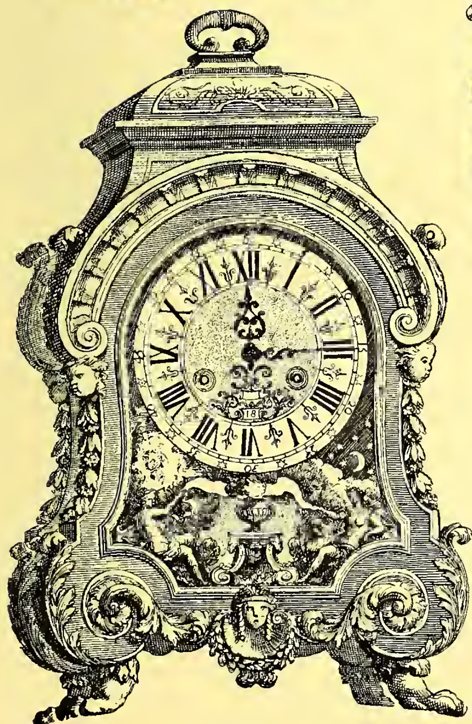
Le xvii[e] siècle fut marqué par une révolution dans l'horlogerie. L'usage des montres s'était répandu, rendant moins utiles les petites pendules de table du xv[e] et du xvi[e] siècle. On songea alors à donner l'heure dans les appartements avec des horloges. Mais celles-ci étant destinées à être placées contre la muraille, sur un support, et à être consultées de loin, avaient un cadran plus grand, et durent affecter de plus imposantes dimensions. D'autre part, on ne donna plus le décor que sur trois faces, la quatrième étant appliquée au mur.

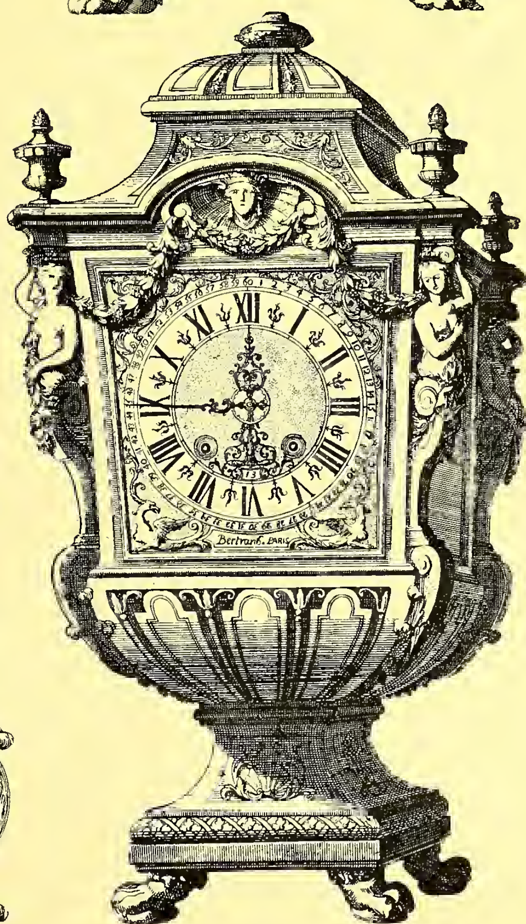
Ces horloges furent dites horloges religieuses. On les faisait en bois sculpté et doré, plus tard en bronze ciselé et doré, avec de larges parties d'écaille. A la fin du xvii[e] siècle, la base de ces horloges tendait à s'élargir, tandis qu'à l'époque précédente le pied s'amincissait.

Le cadran était d'émail, et les heures inscrites en chiffres romains étaient émaillées en noir, souvent en bleu. On en rencontre encore dont les chiffres, d'un très mince relief, sont en bronze doré, très finement ciselé.









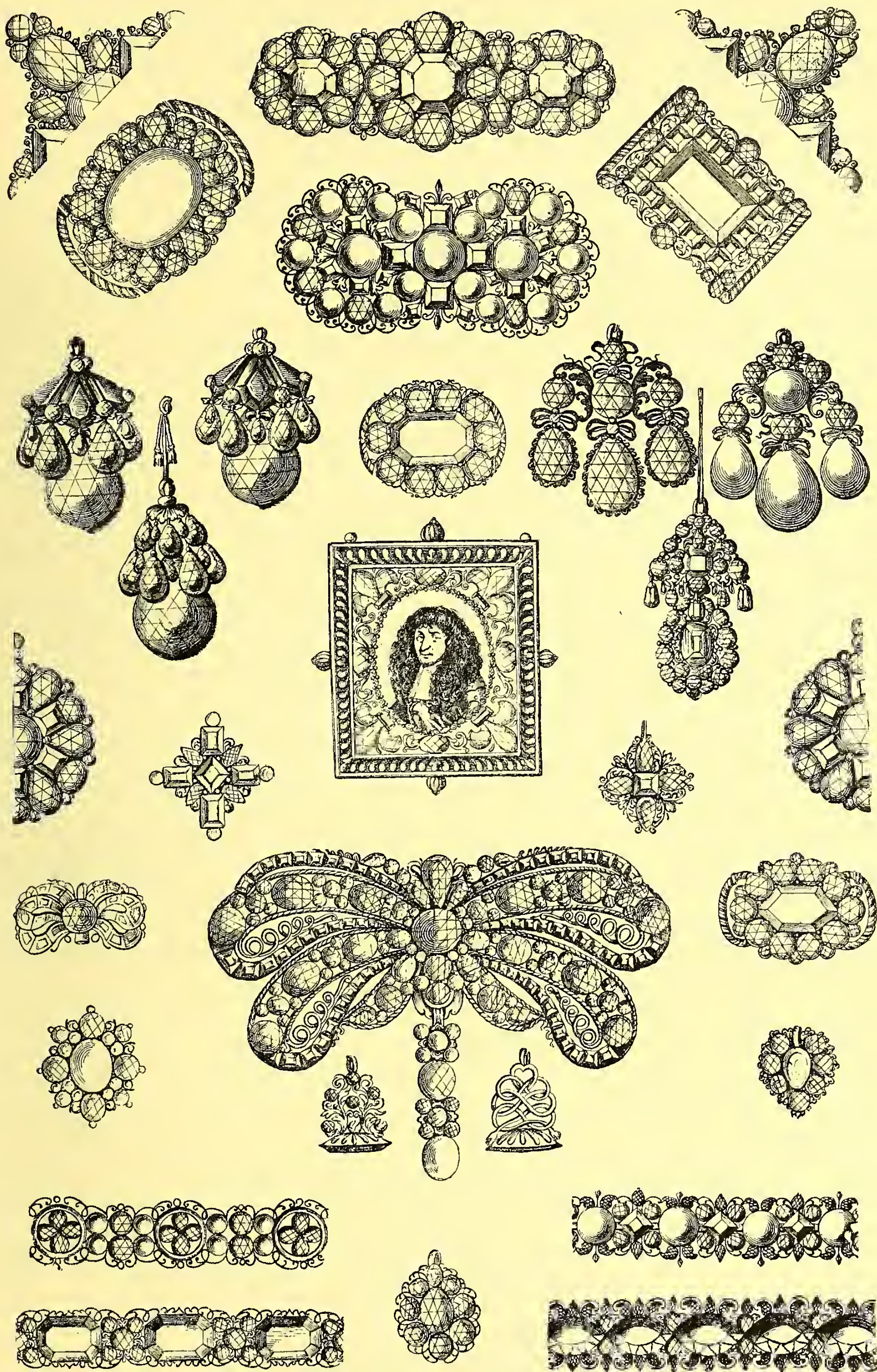
68. Pendules, dites Religieuses, avec larges parties d'écaille et cuivre.

ÉPOQUE LOUIS XIV

Bagues, Boucles, Cachets, Cadres, Pendants d'oreilles, Broches, Bracelets, Médaillons, Boucles de ceintures, avec perles et pierreries.

Sous Louis XIV, le besoin d'étaler le faste, au détriment du bon goût, donna un essor inconnu jusqu'alors à l'art de la joaillerie. Les nouvelles mines de Golconde, exploitées dès le milieu du XVII[e] siècle, et l'art des joailliers de tailler les pierres et de les monter sans avoir besoin de faire jouer leur éclat à l'aide du paillon avaient favorisé exceptionnellement le goût nouveau.

On était loin des cabochons, et même de la taille en rose et en pointe naïve : en quelques années on a atteint les dernières frontières du raffinement ; table, coins abattus, rose, pointe naïve, non coupé et recoupé, on met tout en œuvre pour que la pierre fournisse tout ce qu'elle peut donner de lumière, et l'on multiplie la forme et la grandeur des bijoux à la richesse desquels elle concourt. Bagues, boucles et pendants d'oreille, pendants de col, broches que l'on fixe au bord du corsage et même à l'épaule, bracelets, médaillons, boucles de ceinture, affiquets, tous ces joyaux consomment une énorme quantité de pierres, s'unissant parfois à de grosses perles, et ne laissant qu'à peine deviner le métal, si ce n'est en de très délicats lacets d'or.



69. Broches, Boucles, Cachets, Cadre et Pendants d'oreilles.

ÉPOQUE LOUIS XIV

Buires. Vases. Seau et Motifs pour Vases en argent.

Les pièces d'orfèvrerie représentées dans cette planche sont toutes exécutées d'après les dessins de Le Brun, ou inspirées par lui.

Après la Renaissance, l'orfèvrerie avait subi un temps d'arrêt; la décadence s'était fait sentir. Louis XIII, conseillé par Richelieu, encouragea cependant certains orfèvres; entre autres, un nommé Ballin, que nous connaissons surtout par les dessins de ses modèles, gravés par son gendre Nicolas Delaunay.

C'est à Louis XIV que revient l'honneur d'une idée généreuse, en faveur des orfèvres; sous l'omnipotence de Le Brun, il logea les meilleurs de ceux-ci aux Gobelins, Alexis Loir, de Villiers père et fils, et Fucci, un Italien. D'autres travaillèrent au Louvre, tels que Jean de Gravet, Delaunay et Pierre Germain.

Les pièces de cette époque ne sont pas d'une forme spécialement heureuse, mais le décor est d'une extrême richesse, et d'une belle entente des conditions indispensables à l'art ornemental.



Buires, Vases, Seau et Motifs pour Vases d'Argent.

ÉPOQUE LOUIS XIV

Titus sauvant les Juifs échappés de Jérusalem. — Tapisserie flamande.

C'est à l'époque de Louis XIV que la fabrication des tapisseries, en France et dans la Flandre, atteignit son point culminant de perfection; la composition en était pleine de mouvement, douée d'expression juste, et aussi de noblesse. Les effets de perspective en étaient justement calculés; enfin l'exécution en était obtenue par des procédés tout de simplicité et de souplesse.

« Deux ou trois cents tons, écrit M. Eug. Müntz, suffisaient pour obtenir les gammes les plus riches et les plus variées, et ces tons, on avait soin de les choisir parmi les plus inaltérables. »

Et de fait les tapisseries du xviie siècle nous étonnent par l'éclat sous lequel elles nous apparaissent.

La tapisserie flamande, que nous donnons, représente *Titus sauvant les Juifs échappés de Jérusalem.* Elle fait partie d'une suite célèbre. La bordure, chargées de fleurs, de fruits et d'oiseaux, encadre merveilleusement le sujet composé avec toute la noblesse de Le Brun et toute la fougue de Van der Meulen



71. *Tapisserie flamande.* — Titus sauvant les Juifs échappés de Jérusalem.

Époque de la Régence
et
de Louis XV

Planches. . . 72 à 82

Ameublement
Broderie. — Céramique. — Horlogerie. — Joaillerie
Orfèvrerie. — Tapisserie

ÉPOQUE RÉGENCE ET LOUIS XV

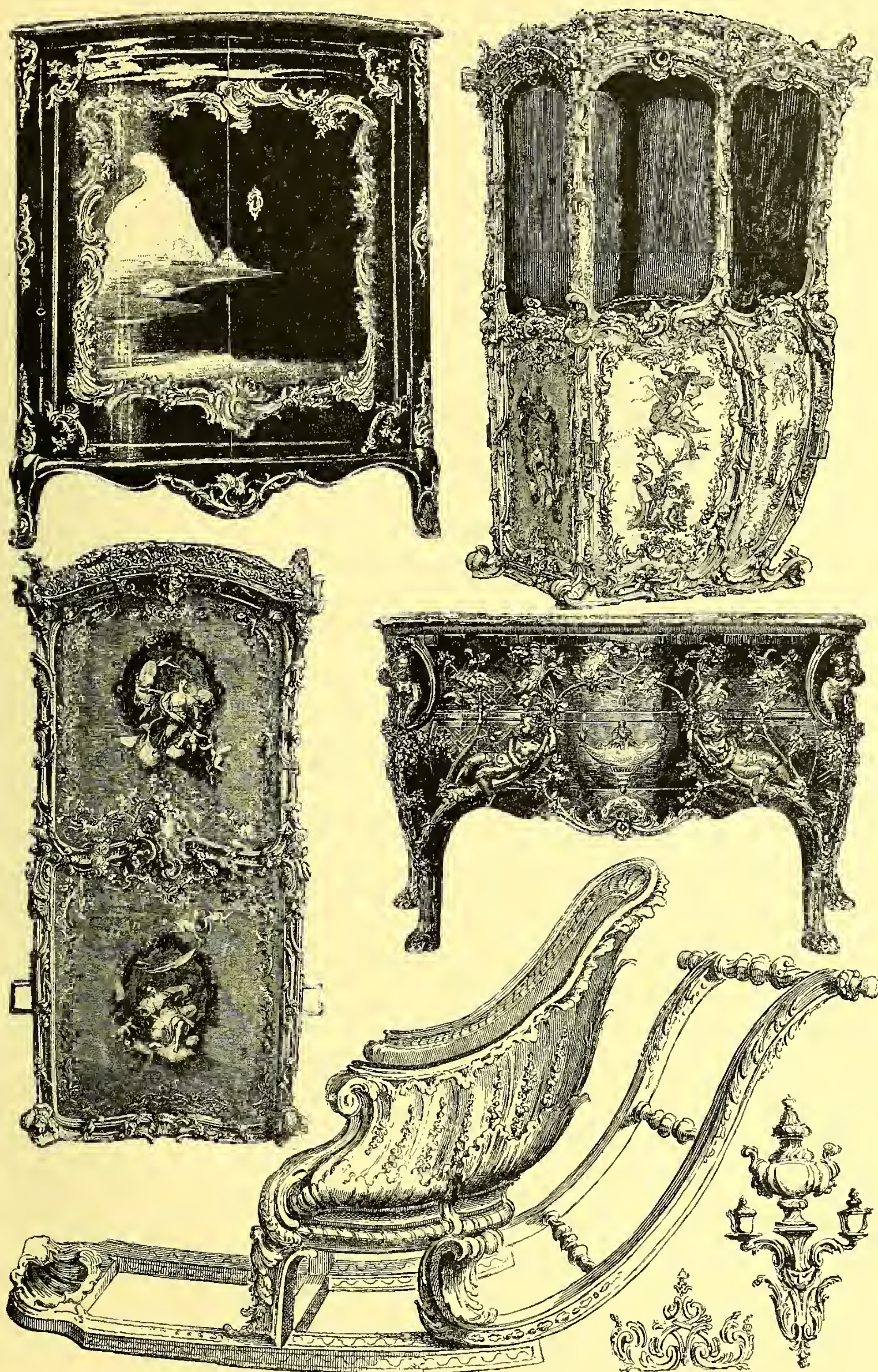
Encoignure, laque du japon et bronze doré. Chaises à porteurs, bois sculpté peint et doré. Commode en marqueterie et bronze doré. Traîneau en bois sculpté et doré

Nous avons tenu à reproduire deux meubles qui eurent une vogue extraordinaire au XVIIe et au XVIIIe siècle : les chaises à porteurs. Elles avaient commencé par n'être d'usage que pour les sorties en ville ; au XVIIIe siècle beaucoup de nobles dames s'en servaient dans l'appartement, et l'hiver, au coin du feu, s'y tenaient enfermées ; de là sans doute l'extrême richesse des tentures intérieures, velours cramoisi, velours brodé, soie brodée, etc., et de la décoration extérieure dont les artistes les plus en renom ne dédaignaient pas de fournir les motifs, Un poète a dit :

Ces chaises sont encor de mode ;
Pourtant leur usage incommode
S'est réduit :
A l'abri des parois légères,
On a créé des étagères
Aujourd'hui.
Les précieuses ridicules
Nous ont légué leurs véhicules
Sans penser
Qu'après leurs élégances mièvres
On verrait des tasses de Sèvres
S'y placer.

Notre planche contient encore un élégant traîneau de jardin, fait pour la reine douairière d'Espagne, en 1735, une encoignure Louis XV en laque ancienne du Japon, avec des bronzes dorés du style rocaille le plus pur et le mieux équilibré, enfin une commode du temps de la régence, en marqueterie et bronze doré.

Nous attirons spécialement l'attention sur cette commode dont le style spécial à l'époque de la Régence s'affirme en ses caractères les mieux définis : mosaïque de bois où l'on profite de la direction des veines et de l'imprévu des nœuds, pour des dessins qui amusent l'œil, formes ventrues, bronzes aux torsions obéissantes et capricieuses, ciselures poussées ; ce n'est plus la noblesse du style Louis XIV ; ce n'est pas non plus la légèreté un peu maladive du style Louis XV ; c'est quelque chose de très riche et de spirituel, encore qu'un peu lourd.



72. Encoignure, laque du Japon et bronze doré. Chaise à porteurs, bois sculpté peint et doré. Commode en marqueterie et bronze doré. Traîneau en bois sculpté et doré.

ÉPOQUE RÉGENCE ET LOUIS XV

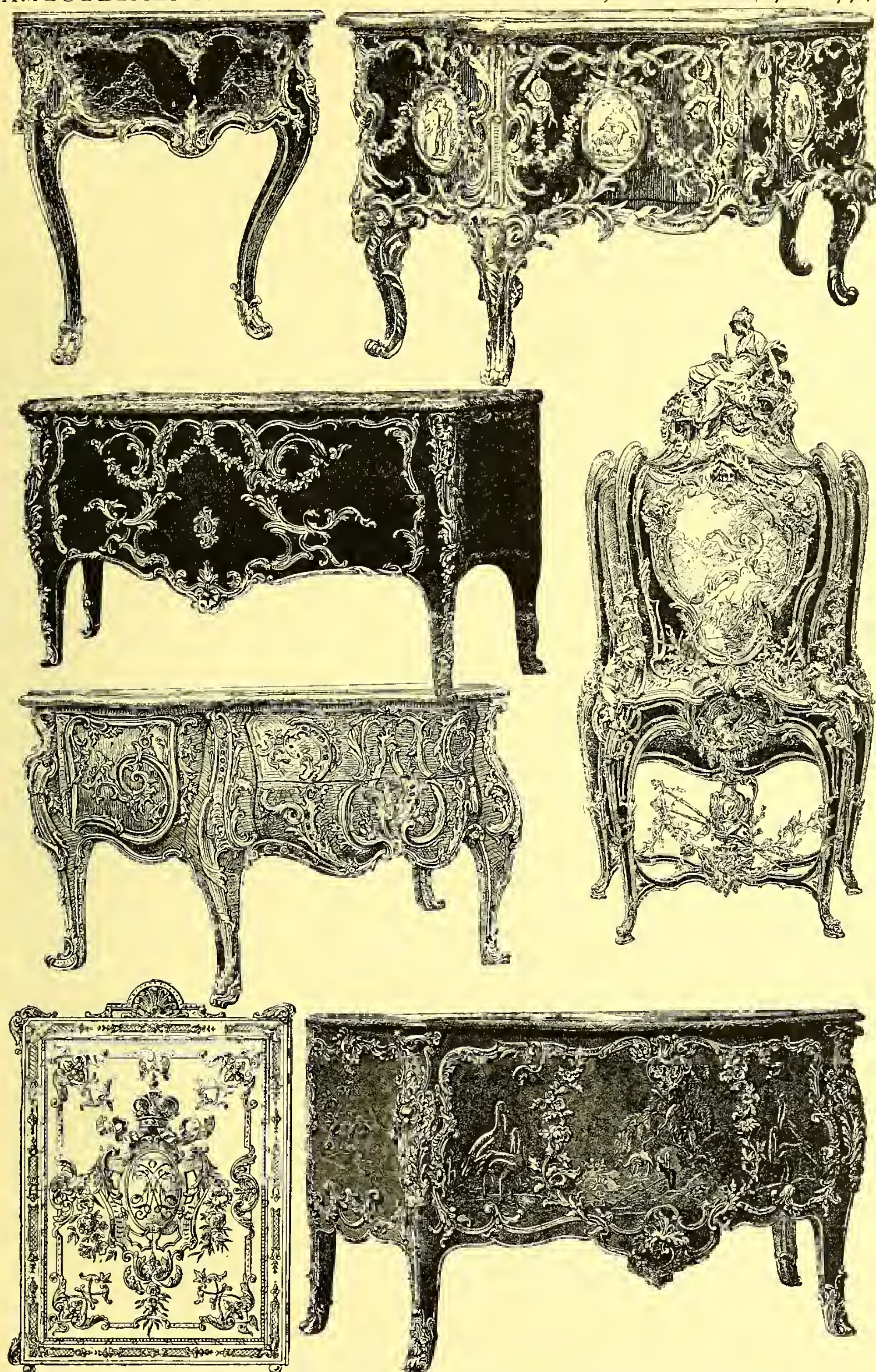
Console et Commodes en vieux laque et en marqueterie garnies de cuivres ciselés. Coffre à bijoux, laque et cuivres ciselés. Petit paravent à quatre feuilles à monture en bois sculpté et doré.

Nous donnons quelques commodes de Jacques Caffieri, cinquième fils de Philippe Caffieri. Jacques, qui fut le plus habile interprète des dessins de Meissonnier, était né en 1668 et mourut en 1755. Il avait été reçu maître fondeur en 1715, et portait le titre de sculpteur, fondeur et ciseleur du roi. Il avait été formé, pour l'ornement, à l'école de Domenico Cucci et, pour l'ébénisterie, à celle de Boulle et de Cressent; mais il se plaisait surtout à la ciselure des bronzes destinés à la décoration. C'est un sculpteur habile, qui a de la grâce et de l'élégance.

En voici des exemples avec une belle commode en bois de rapport, à deux tiroirs, décorée d'abondants ornements de cuivre ciselés, et de style rocaille, et une commode de vieux laque, très légèrement décorée de bronzes dorés, du même style.

Notre reproduction donne encore, avec une console en laque, à bronzes dorés, rocaille : un joli paravent à quatre feuilles, dont la tapisserie des Gobelins, au chiffre de Marie Leczinska, est encadrée de bois sculpté et doré; un coffre à bijoux avec bronzes sculptés et dorés; et surtout le médaillier de Louis XV, qu'on attribue, d'après Piganiol de la Force, à l'ébéniste Gaudreau, bien que les bronzes en soient assez finement ciselés pour être d'un artiste plus en renom. Ce médaillier a la forme d'une commode à double cintre. Des tiges de palmier, stylisées en rocaille, encadrent les renflements du milieu et des côtés.

Les centres sont occupés par quatre médaillons à sujets mythologiques, dont les bas-reliefs se détachent sur un fond bleu : des guirlandes de fleurs et des médailles pendues à des rubans posent sur leur convexité supérieure. Des têtes de style Renaissance font saillie en haut de la partie dominante du centre. Aux angles, le meuble se joint aux pieds, en bronze massif, derrière des têtes de bélier, d'un relief exagéré pour l'ensemble de l'œuvre. Ce meuble avait été exécuté pour Louis XV, afin d'y conserver, à Versailles, la suite des pièces en or et médailles, frappées sous le règne de Louis XIV; il est catalogué dans l'inventaire de 1730 du mobilier de la Couronne.



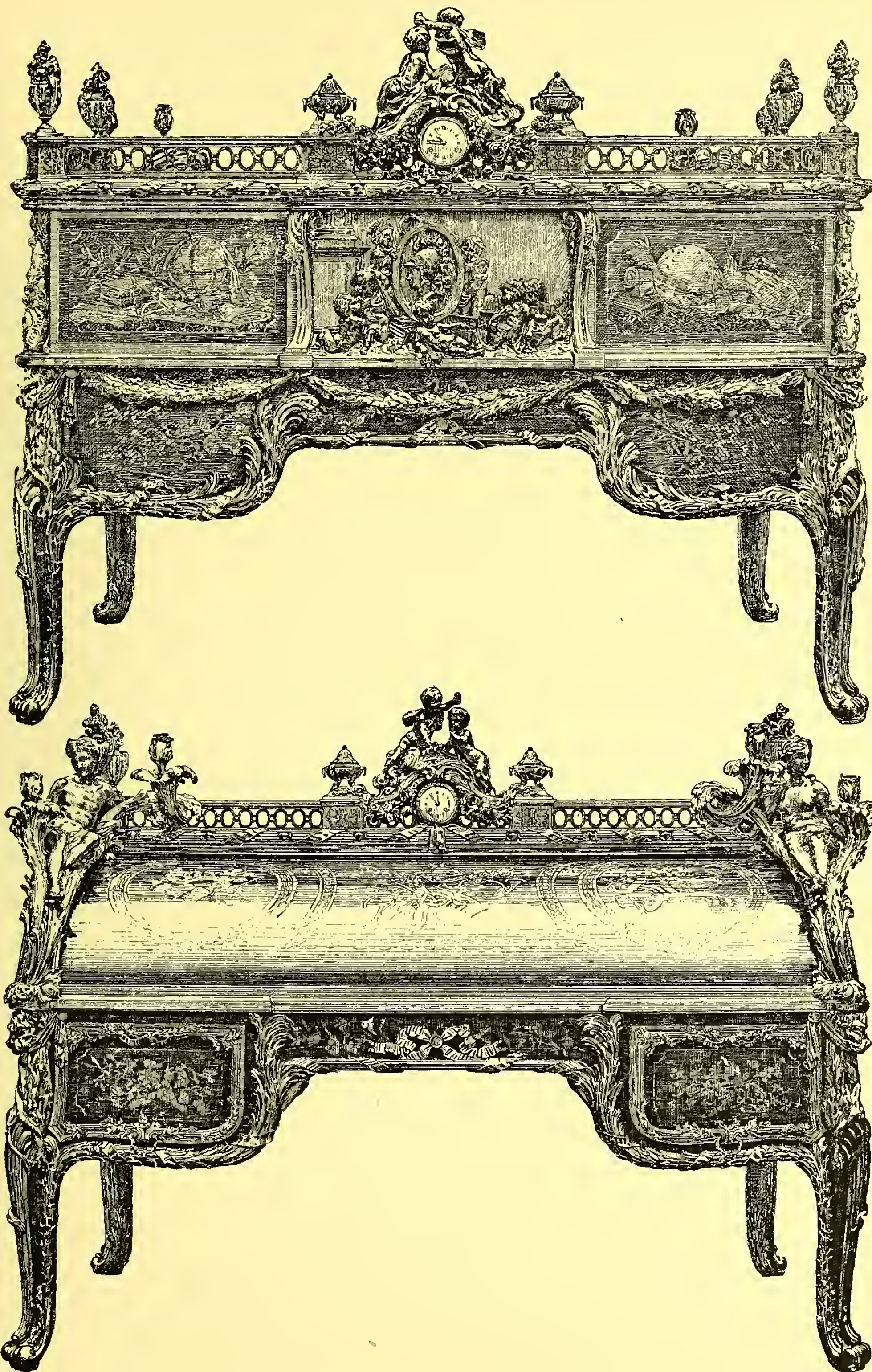
73. Console et Commodes en vieux laque et en marqueterie, garnies de cuivres ciselés.
Coffre à bijoux en laque et cuivres ciselés. Petit paravent bois sculpté et doré.

ÉPOQUE LOUIS XV

Grand bureau à cylindre, dit Bureau de Louis XV, décoré de compartiments de marqueterie de Riesener, et de bronze modelés par Duplessis et Winant, ciselés par Hervieux.

Cette planche reproduit le célèbre bureau de Louis XV. C'est l'œuvre conçue de Oeben, le chef-d'œuvre d'exécution de Riesener. Il fut fait à l'Arsenal en 1769. Il est à cylindre — on appela cela également bureau-secrétaire et bureau de la Kaunitz — et décoré sur toutes ses faces de compartiments de marqueterie, véritables galeries de tableaux où l'artiste symbolise les attributs de la Royauté, les diverses poésies, le Feu, l'Air, la Marine, la Guerre, etc. Deux figures en bronze doré, Calliope et Apollon, sont couchées à chaque extrémité du cylindre et portent des girandoles à deux branches. Sur le milieu de la caisse, des enfants supportent un médaillon de Minerve casquée. Une galerie de bronze ciselé et doré domine la face extérieure, interrompue en son milieu par le groupe des enfants jouant au-dessus d'une pendule. Riesener a signé ce beau meuble (conservé au Louvre) dans la marqueterie du côté gauche. Les bronzes ont été modelés par Duplessis et Winant et ciselés par Hervieux.

Il a été fait de nombreuses copies de ce chef-d'œuvre ; la meilleure est assurément celle que fit exécuter sous sa direction attentive M. A. Beurdeley, dont la dynastie en notre siècle a continué jusqu'à notre époque celle de Riesener.



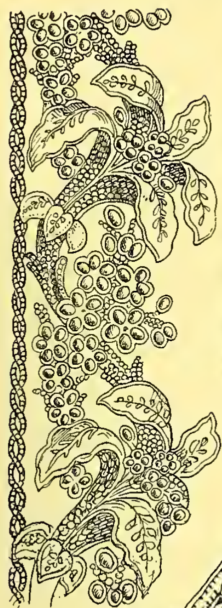
Grand bureau à cylindre, dit Bureau de Louis XV. (Face et Dos.)
(Œuvre conçue par Delion, Chef-d'œuvre de Riesener.)

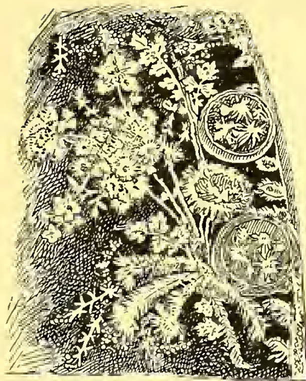
ÉPOQUE LOUIS XV

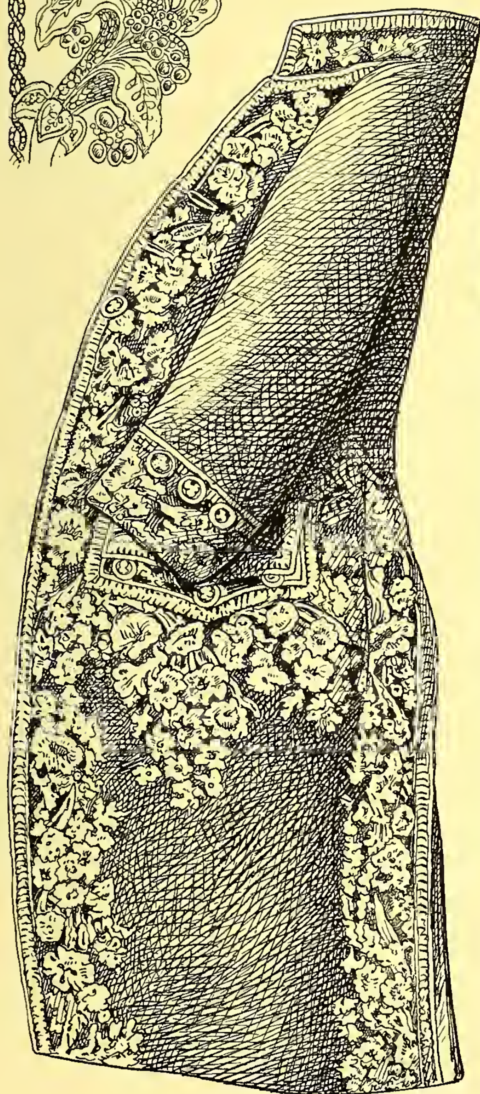
Habits brodés et Broderies.

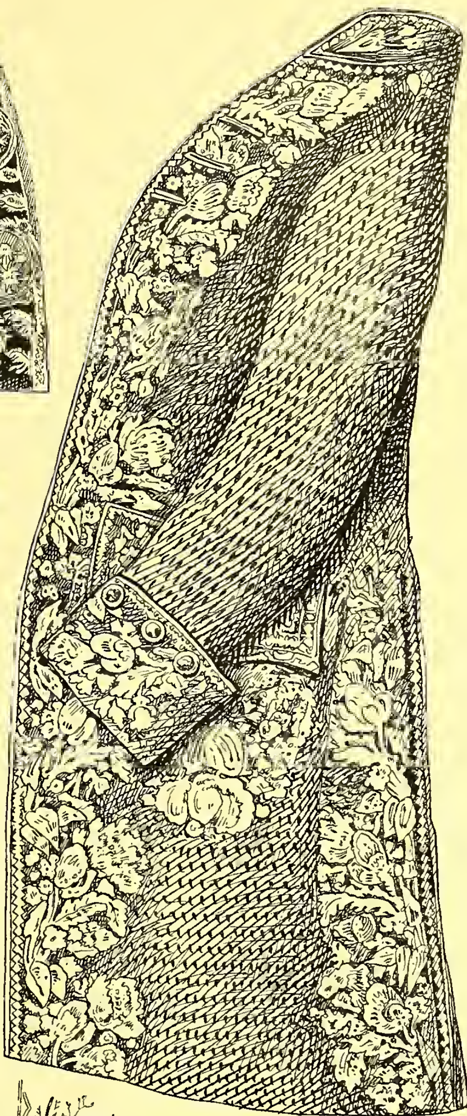
On demeure étonné quand on pèse les habits brodés dont les hommes se paraient au XVIIIe siècle. Les soies, les paillettes métalliques, les pierres entraient dans la composition de ces dessins, fleurs, guirlandes, et motifs qui entouraient d'une somptueuse décoration les boutons et les boutonnières, et régnaient sur le col, les poignets, les basques, les poches, partout : c'était une sorte d'éruption d'art autour de toute incision faite dans l'étoffe : on est amené à penser qu'il fallait des épaules robustes pour revêtir un si pesant appareil.

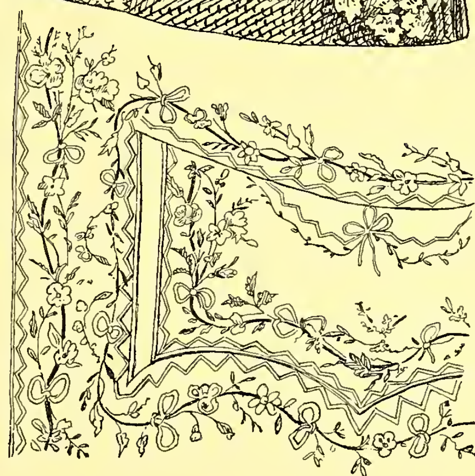
Pourtant on ne peut se défendre d'admirer le goût parfois très délicat qui avait dicté ce décor, et l'extraordinaire habileté des brodeuses qui l'avaient exécuté. On s'en peut rendre compte, en examinant les pièces reproduites par notre planche : la poche et le gilet en satin brodé ; le plastron d'un habit où s'épanouit une flore orientale, et les deux habits brodés dont l'un, celui du grand dauphin, brodé d'or et de perles fines, avait été exécuté d'après un dessin de Saint-Aubin.











Motifs de Broderies pour Costumes.

ÉPOQUE LOUIS XV

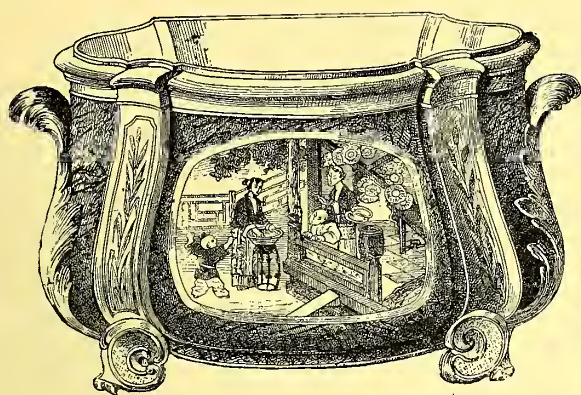
Vases bleu de roi, pâte tendre avec médaillons peints par Fontaine et Morin. Jardinières, l'une pâte tendre rose, l'autre pâte tendre vert céladon. Encrier de Marie Leczinska. — Porcelaine de Sèvres.

Voici quelques très beaux types de la production de la manufacture de Sèvres, à l'époque de Louis XV. Ce sont quelques-unes de ces pâtes tendres que les collectionneurs recherchent aujourd'hui avec tant de sollicitude :

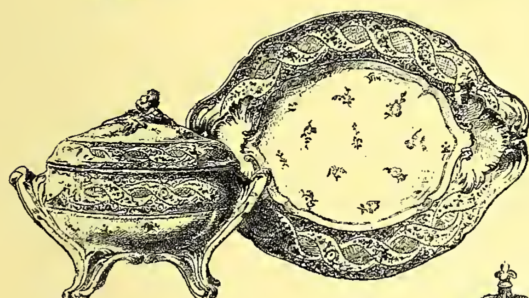
Les deux vases bleu de roi, pâte tendre, avec médaillons peints par Fontaine et Morin, que l'impératrice Catherine II de Russie avait commandés pour les offrir à Gustave III de Suède.

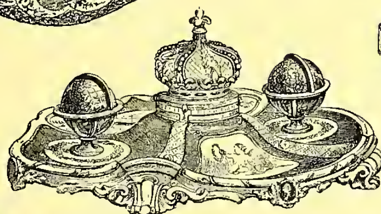
Une jardinière, pâte tendre rose du Barry, peinte par Dodin ; une autre jardinière (faisant partie d'une suite de trois pièces), en pâte tendre, vert céladon clair, avec des peintures de Mairan, le fils.

L'encrier de Marie Leczinska, et deux soupières avec leurs plateaux.

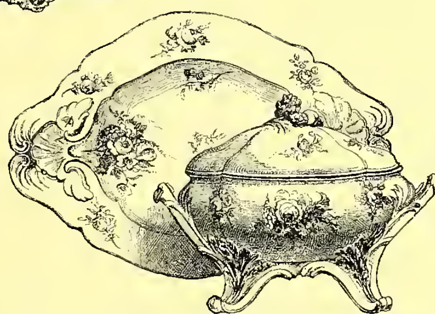


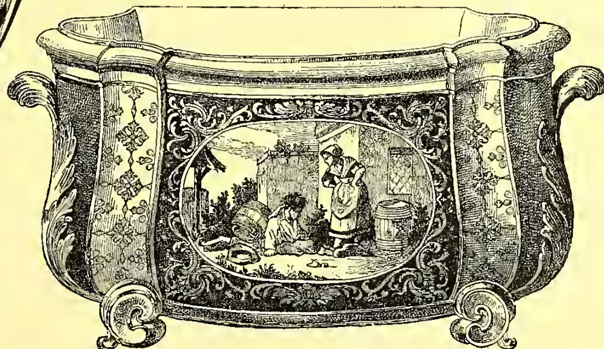












76. *Porcelaine de Sèvres.* — Vases bleu de roi, pâte tendre avec médaillons peints par Fontaine et Morin. Jardinières, l'une pâte tendre rose, l'autre pâte tendre vert céladon. Encrier de Marie Leczinska.

ÉPOQUE LOUIS XV

Cartels, bronze ciselé et doré. Pendule en porcelaine de Sèvres, à fond rose avec monture en bronze doré.
Pendule à l'Éléphant et Régulateur, par Caffieri.

Avec des cartels exécutés en bronze doré et ciselé d'après les dessins de Meissonnier, et décorant des mouvements de A. Le Roy, de Lévêque ou de Balthazar, une pendule en porcelaine de Sèvres, à fond rose, avec monture de bronze doré, et la pendule à l'éléphant de Caffieri, nous avons reproduit une autre pièce admirable du même Caffieri : le célèbre régulateur du palais de Versailles.

C'est une grande horloge astronomique qui mesure 2 mètres de hauteur, sur 80 centimètres de largeur, et 46 centimètres de profondeur. Elle est portée sur quatre pieds contournés, en bronze ciselé et doré, à rinceaux, feuillages, branches fleuries et fleurons. Quatre cartels à bustes, figurant les Saisons, sont répartis à la chute des pieds. Elle est surmontée d'un globe de verre renfermant une sphère astronomique.



77. Trois cartels en bronze ciselé et doré. Pendule en porcelaine de Sèvres à fond rose avec monture en bronze doré. Pendule à l'Éléphant et Régulateur par Caffieri.

ÉPOQUE LOUIS XV

Tabatières et Bonbonnières. — Or ciselé, guilloché et émaillé.

L'histoire de ces petites boîtes, auxquelles les mains impatientes confient leur nervosité ou leur besoin d'activité, serait curieuse à écrire et demanderait une longue promenade à travers les siècles. Qu'il nous suffise d'en signaler l'intérêt.

Les tabatières et bonbonnières reproduites sont du plus pur style Louis XV; elles ont des dimensions moyennes, que l'art a enrichies avec une étonnante variété. Ce sont :

1° Une tabatière ovale en or émaillé en plein; sur le couvercle trois buveurs dans le goût de Téniers; au fond, la Mère de famille, d'après Boucher, sur le pourtour des scènes d'intérieur. Dans les parties restées nues, des ornements de feuillages. Travail français.

2° Une bonbonnière ovale en or, à compartiments gravés et émaillés en vert émeraude, encadrés de filets émaillés blanc. Sur le couvercle et le fond, des allégories symbolisant les arts. Les cordons sont ciselés, et les pilastres renferment chacun un médaillon en buste, d'homme ou de femme. C'est là un très curieux travail, plein de finesse, de 1760 à 1769.

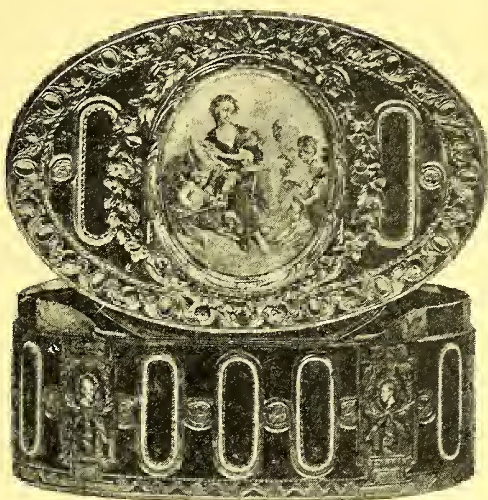
3° Une bonbonnière ovale, en or gravé et émaillé en plein, avec des compartiments d'émail bleu transparent, et des médaillons mythologiques finement peints. Sur le couvercle, l'épisode de Persée et d'Andromède; au fond, une adorable toilette de Vénus. Le bec du couvercle, décoré de fleurs, est enrichi de diamant. C'est là encore une pièce typique et rare.

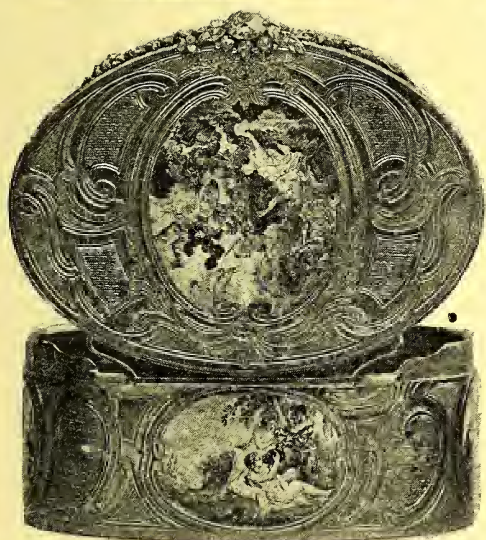
4° Une tabatière carrée en or émaillé en plein et décoré de fleurs aux couleurs vives, et des coins pittoresques gravés, et couverts d'émail bleu translucide.

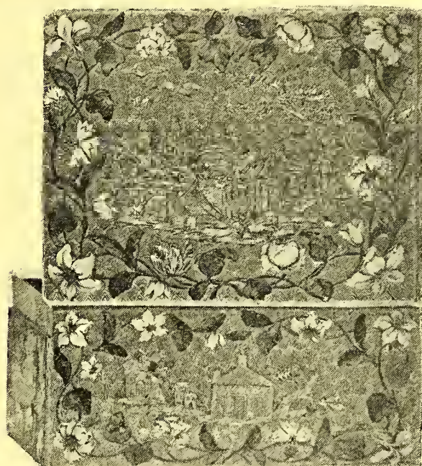
5° Une tabatière, dans le même goût décoratif; seulement l'or est émaillé en plein sur fond guilloché, et les fleurs et les oiseaux sont exécutés en émail polychrome.

6° Enfin, une bonbonnière décorée de sujets flamands; l'or, de couleurs, est ciselé en relief, et les sujets ressortent sur un fond gravé à mille raies. Les cordons et les montants sont émaillés de bleu, de rouge et de blanc.

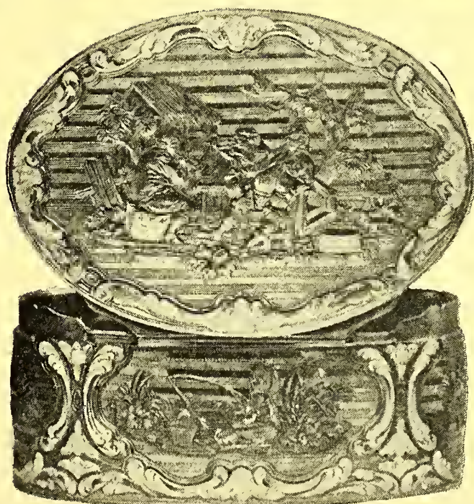










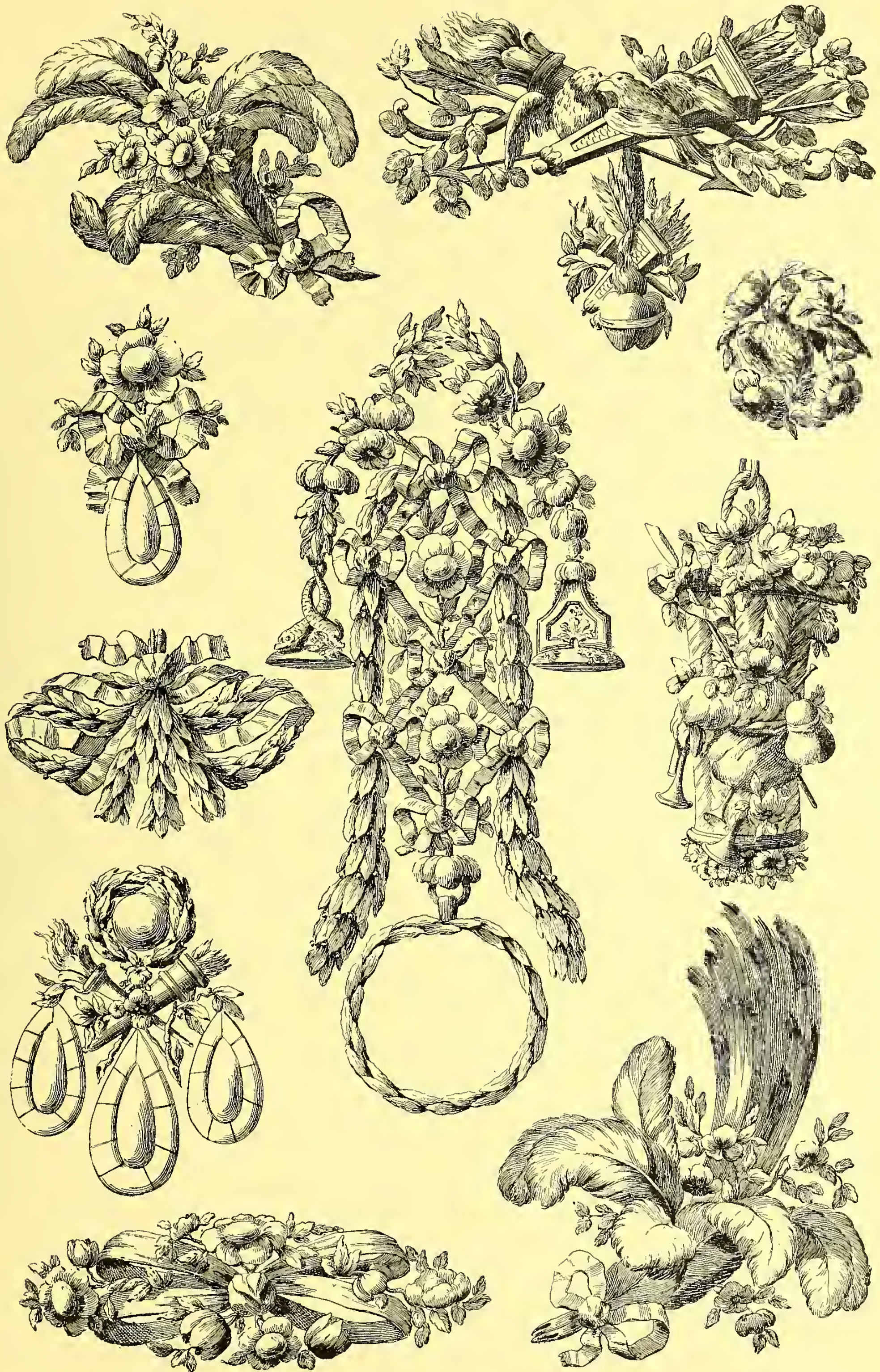


78. Tabatières et Bonbonnières en or ciselé, guilloché et émaillé.

ÉPOQUE LOUIS XV

Aigrettes. Boucles d'oreilles. Châtelaine. Pendants de cou et de corsage

Nous avons reproduit dans cette planche quelques nœuds de pierreries qui furent en vogue au milieu du XVIII[e] siècle, ainsi que des broches, des pendants de cou et une châtelaine, avec ses deux glands gravés en cachets.



79. Aigrettes. Boucles d'oreilles. Châtelaine. Pendants de cou et de corsage.

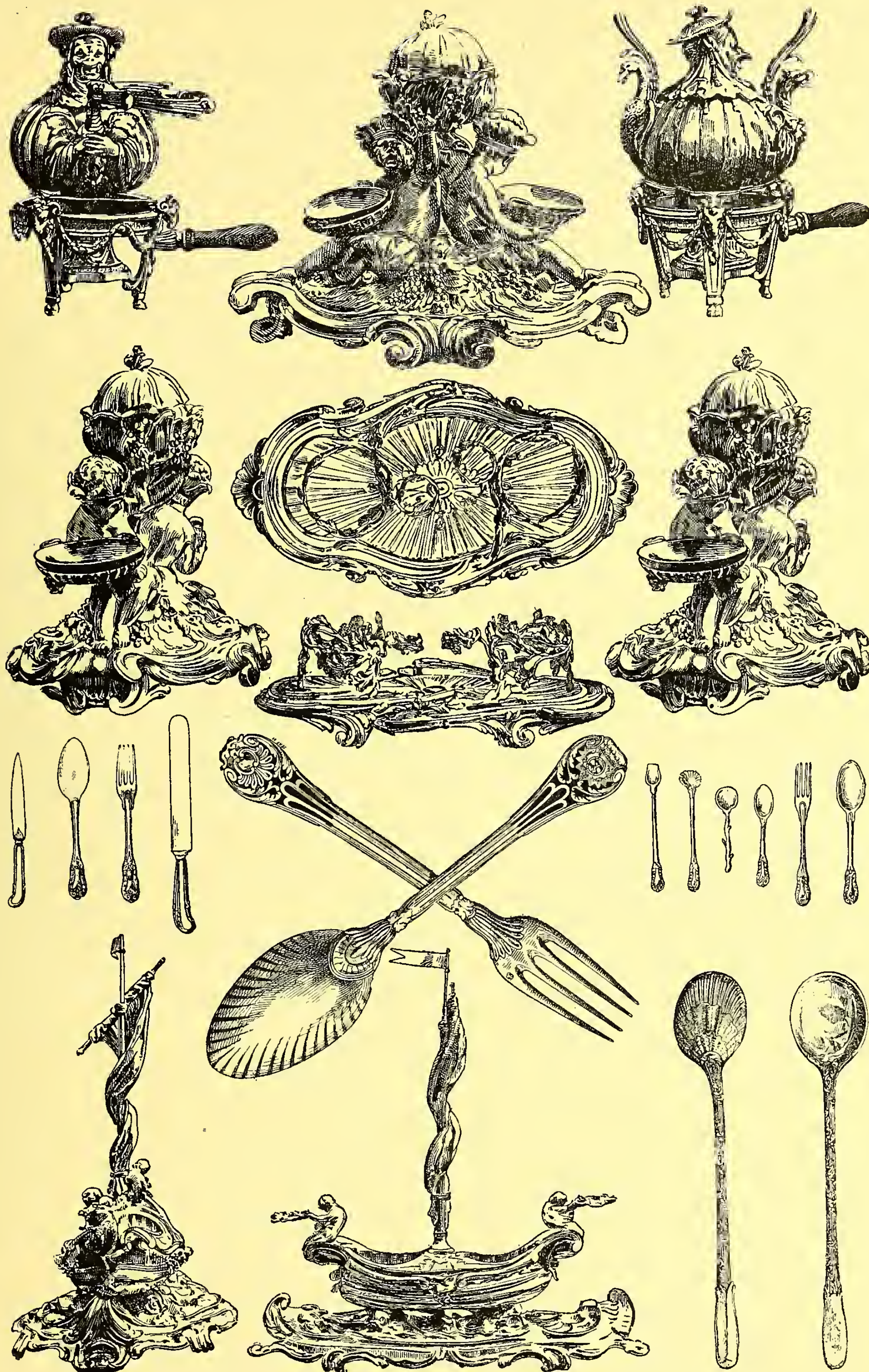
ÉPOQUE LOUIS XV

Samovar. Boîtes à épices. Huilier. Couverts. Salières. Cuiller à soupe.

A une époque où l'orfèvrerie, maniée encore par des mains habiles, touchait à l'afféterie et donnait en des figures traitées avec une grâce mièvre des signes évidents de décadence, un homme parut qui rendit à l'art toute sa force, toute sa vigueur, et en même temps toute sa pureté de lignes : Thomas Germain. Après avoir travaillé l'orfèvrerie religieuse, Thomas Germain s'adonna à l'orfèvrerie profane et il excella dans les toilettes, très compliquées à cette époque, et dont il renouvela la formule; il nous donne lui-même la nomenclature des trente-cinq pièces dont se compose ce service.

On lui doit également des services de tables, flambeaux, candélabres, réchauds, soupières, théières, d'un décor exquis, et d'une forme aussi nouvelle qu'heureuse, toutes pièces, chefs-d'œuvre d'orfèvrerie, qui justifient son titre d'orfèvre-sculpteur du roi.

Thomas Germain avait continué et augmenté le renom de son père. Son fils ne sut pas défendre ce nom glorieux et gaspilla la fortune qui lui était échue.



80. Samovar, Boîtes à épices, Huilier, Couverts, Salière, Cuiller à soupe, par François-Thomas Germain.

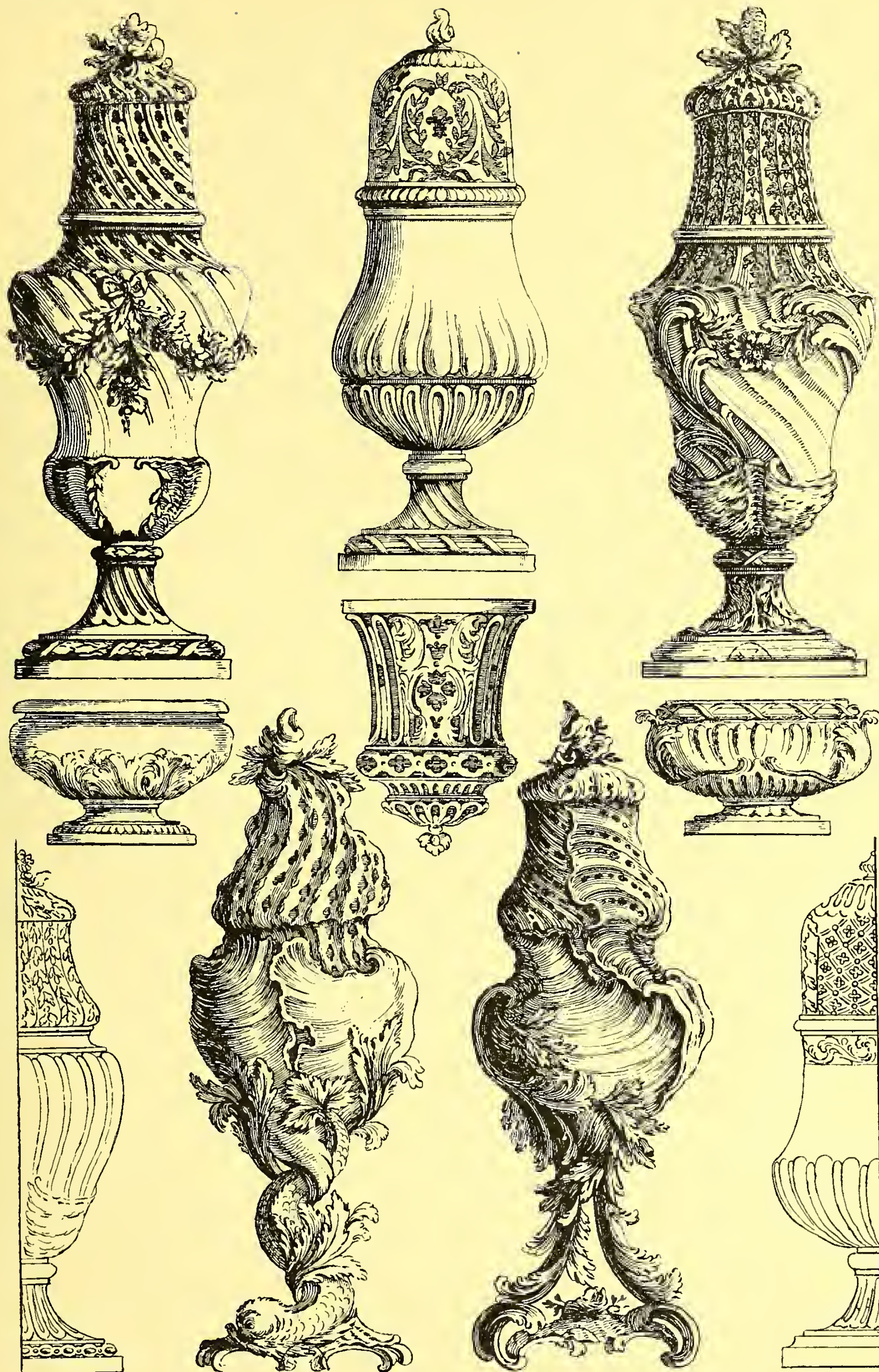
ÉPOQUE LOUIS XV

Sucriers en Argent, décor rocaille, par Pierre Germain

Pierre II Germain, dit le Romain, n'a aucun lien de parenté avec Thomas Germain. Il était issu d'une famille du Midi et était né à Marseille le 20 mars 1716. M. Germain Bapst, qui a spécialement étudié les *Germain*, n'a rien découvert qui lui permît d'expliquer le surnom de *Romain*, donné à Pierre Germain. Pierre II, qui fut reçu *maître orfèvre* en 1744, a publié un livre célèbre, *Éléments d'orfèvrerie*.

Nous avons reproduit sept sucriers, dont on connaît des exécutions en argent. A l'époque de Pierre Germain, le sucre ne s'employait encore qu'en poudre : de là cette forme allongée, qui permettait de prendre le sucrier à pleine main et de le retourner, afin que le sucre puisse s'échapper par les petits trous dont le couvercle est percé.

Le décor de ces sucriers relève presque exclusivement de la formule rocaille, où l'élément coquillage se prête si heureusement au caprice de la forme asservie à l'asymétrie géologique.



81. Sucriers en Argent, décor rocaille, par Pierre Germain.

ÉPOQUE LOUIS XV

Tapisserie de Coypel, exécutée aux Gobelins et ayant trait à l'histoire de Don Quichotte

Cette planche représente la dixième pièce de la suite célèbre de Coypel exécutée aux Gobelins et ayant trait à l'histoire de *Don Quichotte.*

Cette suite, commandée par le duc d'Antin en 1725, et qui ne devait compter que sept ou huit sujets, eut beaucoup de succès : le roi l'acheta à son cousin et la fit continuer en 1727. Le nombre des sujets fut porté à vingt-huit, et les répétitions qu'on en fit obligèrent la manufacture à la laisser sur le métier de 1725 à 1794. Il en fut exécuté 178 pièces; certains sujets ne furent traduits qu'une fois, d'autres quinze fois. C'est le cas de la tapisserie que nous reproduisons : *Don Quichotte au bal que lui donne don Antonio à Barcelone.* Les répétitions ne se firent pas toujours dans les mêmes alentours.

Les plus importants sont ceux de Le Maire le Cadet.

Le sujet du milieu est contenu dans un cartouche encadré, au sommet duquel un paon, rompant les lignes, fait la roue. Des guirlandes ornent le carré, qui, à la partie inférieure, repose sur un écusson d'où émergent des armes, des drapeaux, des animaux, des cornes d'abondance, des fleurs, des fruits, etc.; l'écusson s'appuie lui-même sur une console, au milieu de laquelle on trouve une inscription. Sur le champ, en damas, décoré de médaillons en guirlandes, des singes, la lance au poing, interrompent les chutes de fleurs. La bordure, pour des alentours si compliqués, affecte la simplicité d'un véritable cadre, et se contente d'être du genre désigné du nom de *Mosaïque.*

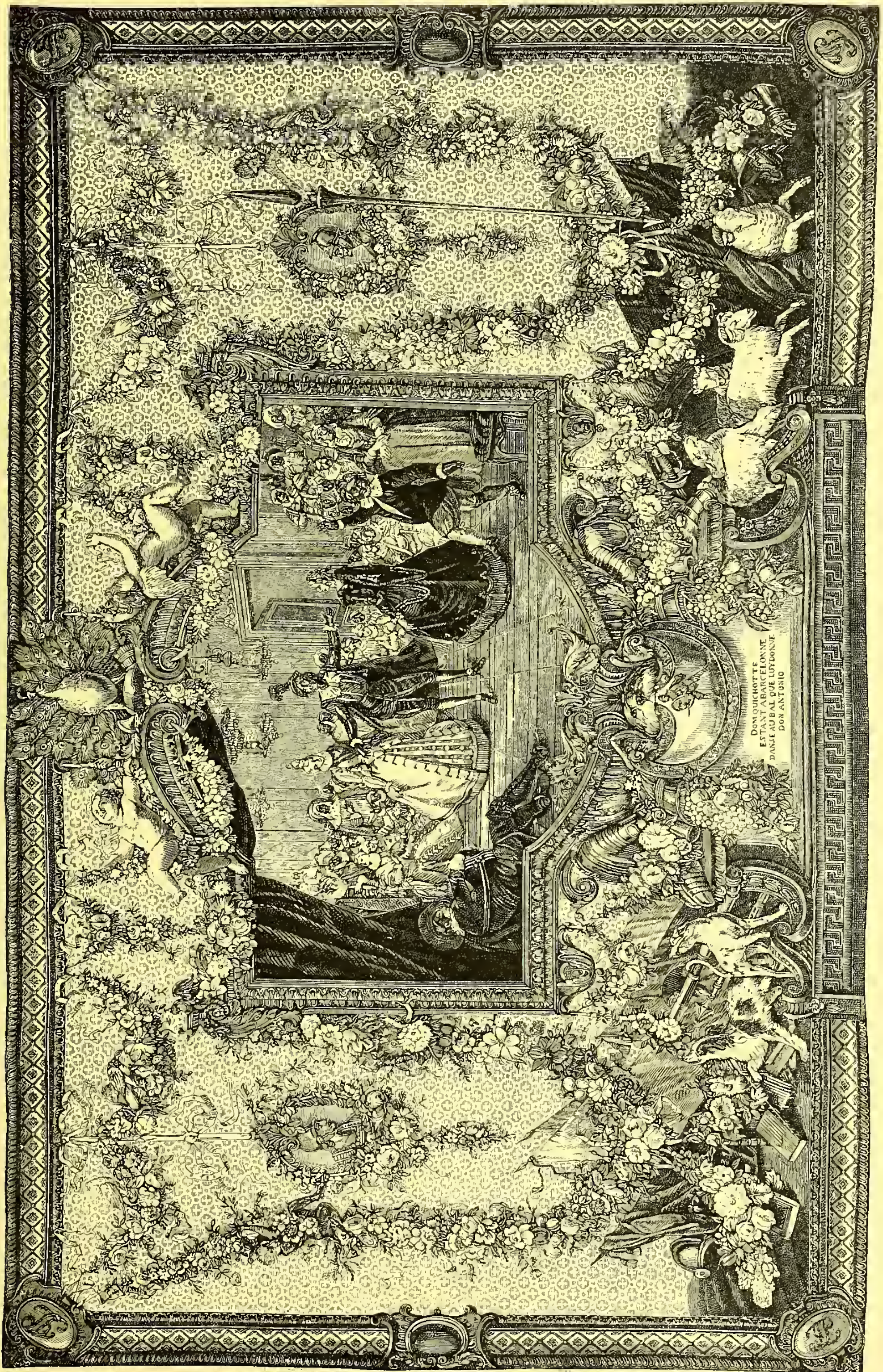
Les alentours sont plus ou moins développés suivant la place qui était réservée à la tapisserie; mais, partout et toujours, l'harmonie y règne excellemment. Les fonds des alentours ont été exécutés en vert céladon, en rose pâle, en cramoisi et en jaune.

Quant aux cartouches, Coypel en a traité les personnages avec une extraordinaire

distinction et une gaieté qui ne cesse pas d'être spirituelle. C'est là une suite incomparable, dont quelques collections possèdent de très rares tentures.

Pour les amateurs qui seraient tentés d'éviter les contrefaçons, nous voulons préciser le décor des alentours.

Premier alentour. Abandonné en 1736 et n'ayant servi qu'à une vingtaine de pièces.	Console accompagnée de trophées d'armes. Drapeaux et fleurs. — Cadre du cartouche surmonté d'un médaillon de guerrier casqué, d'où s'échappent des guirlandes de fleurs. — Fond guilloché jaune sur clair.
Deuxième alentour. Employé de 1736 à 1753. — Pièces roses nombreuses.	Même cadre sur console fleurie; mais il n'y a pas d'attributs guerriers. En haut du cartouche. un paon triomphal. — Guirlandes de fleurs allant jusqu'à la bordure. Fond en mosaïque limité par un listel rouge : jaune sur clair. Sur la console, bouclier portant un guerrier luttant.
Troisième alentour. Composé par Le Maire le Cadet en 1753, avec la collaboration du peintre de fleurs Bolkamp. Cependant, même après 1753, on se sert encore du deuxième alentour, suivant les ateliers.	En haut le paon et les enfants : dans le bas les armures, les trophées de drapeaux et les animaux. — De chaque côté les rallonges avec les médaillons casqués, et les singes, armés de la lance. Jusqu'en 1764 le décor du troisième alentour s'appliquait sur fond jaune mosaïque : après cette date on change la couleur des fonds.



82. *Gobelins.* — Pièce de la suite de Coypel : Don Quichotte au bal que lui donne don Antonio à Barcelone.

Époque de Louis XVI

Planches. . . 83 à 96

Ameublement
Broderie. — Céramique. — Horlogerie. — Joaillerie
Orfèvrerie. — Tapisserie

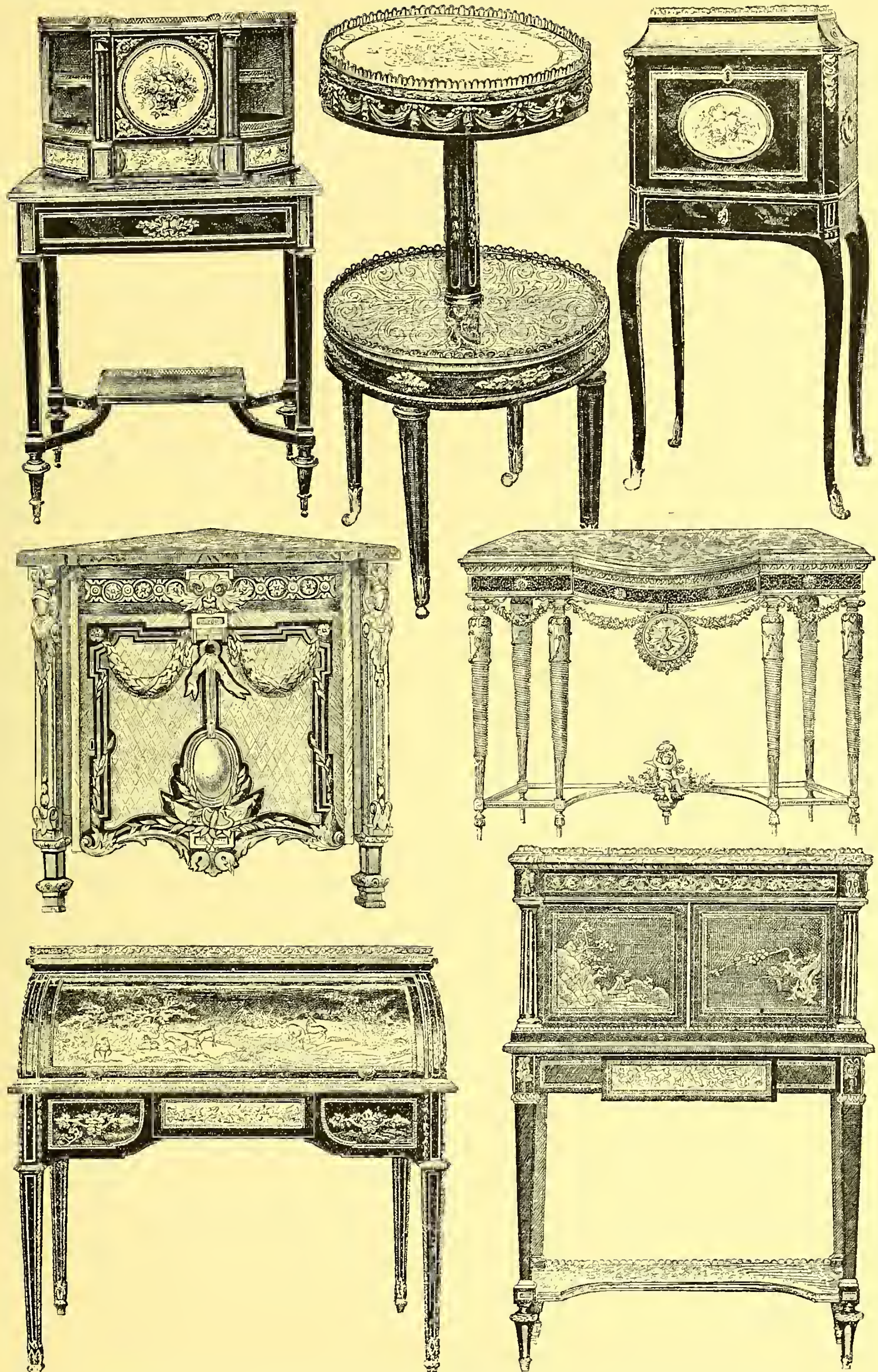
I

ÉPOQUE LOUIS XVI

Secrétaires ornés de plaques en porcelaine de Sèvres. Table à déjeuner. Encoignure. Bureau. Chiffonnier et Consoles. Ornés de Bronzes ciselés et dorés.

Les meubles Louis XVI sont facilement reconnaissables, parce qu'ils émanent d'artistes dont l'originalité s'est affirmée dans chaque pièce. C'était le temps où les menuisiers-huchiers virent s'opérer un nouveau dédoublement de leur corporation, avec les menuisiers-ébénistes. Le meuble, sous Louis XVI, participe encore de l'antiquité évoquée, mais sans perdre de son caractère tout de grâce, de légèreté, d'élégance. Les bois de rose, d'ébène, de palissandre, de thuya, d'amarante, se combinent en d'exquises marqueteries, en mosaïque d'une délicatesse infinie, que des bronzes ciselés et dorés encadrent d'une extraordinaire harmonie. Les hommes qui signèrent ces chefs-d'œuvre s'appellent Oeben, Riesener, Carlin, Pafrat; les bronzes étaient modelés par Caffieri, Duplessis, Winant, et ciselés par Gouthière et Hervieux.

Nous reproduisons une encoignure, un petit cabinet-secrétaire, avec plaque de vieux Sèvres, de Riesener avec cuivres de Hervieux, un secrétaire, avec panneaux de laques de Chine de Carlin; le petit chiffonnier en bois d'amarante, avec plaque de vieux Sèvres, de Pionnez, la délicieuse petite table à déjeuner, de Carlin et Pafrat, toutes pièces célèbres, dont il existe des copies recherchées.



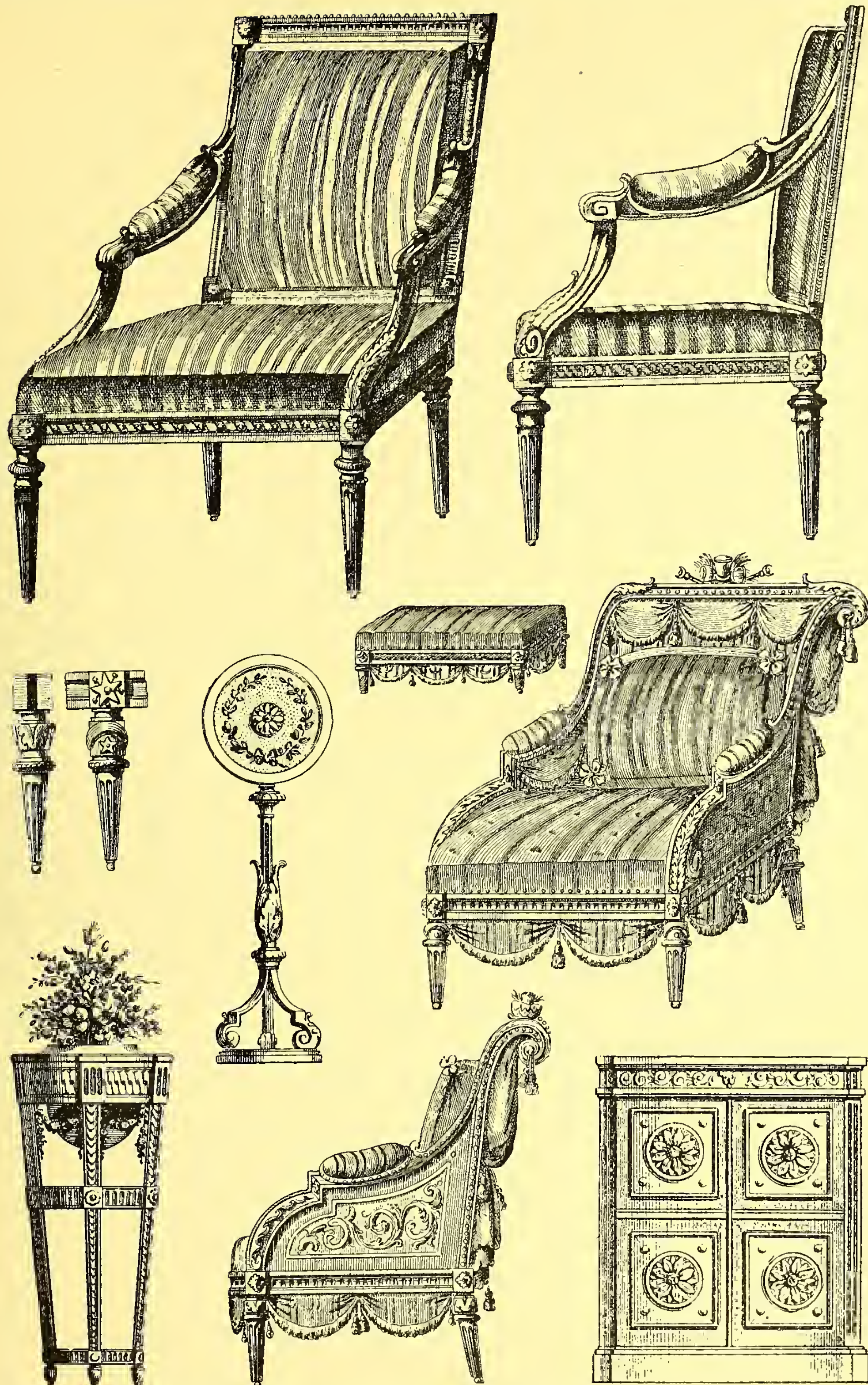
83. Secrétaires ornés de plaques en porcelaine de Sèvres. Table à déjeuner. Encoignure, Bureau, Chiffonnier et Console avec bronze ciselé et doré.

ÉPOQUE LOUIS XVI

Fauteuils et Tabouret garnis d'étoffe de soie. — Bois sculpté et doré.
Guéridon. Jardinière et petit Meuble.

Le guéridon n'apparaît guère avant le XVII[e] siècle. Au XVIII[e], il était d'un usage très répandu : c'était une commodité qu'on amenait devant soi pour y poser sa tasse, son bougeoir, un livre, tout ce dont la main voulait se décharger. Meuble peu encombrant, puisqu'une charnière permettait d'en baisser la tablette.

Quant aux fauteuils garnis d'étoffe de soie, ils sont du plus pur style Louis XVI et du commencement du règne de Louis XVI : la remarque en est bonne à faire, car aucun meuble ne s'est prêté plus que le fauteuil à toutes les modifications de la mode.



84. Fauteuils et Tabouret garnis d'étoffe de soie, bois sculpté et doré.
Guéridon, Jardinière et petit meuble.

ÉPOQUE LOUIS XVI

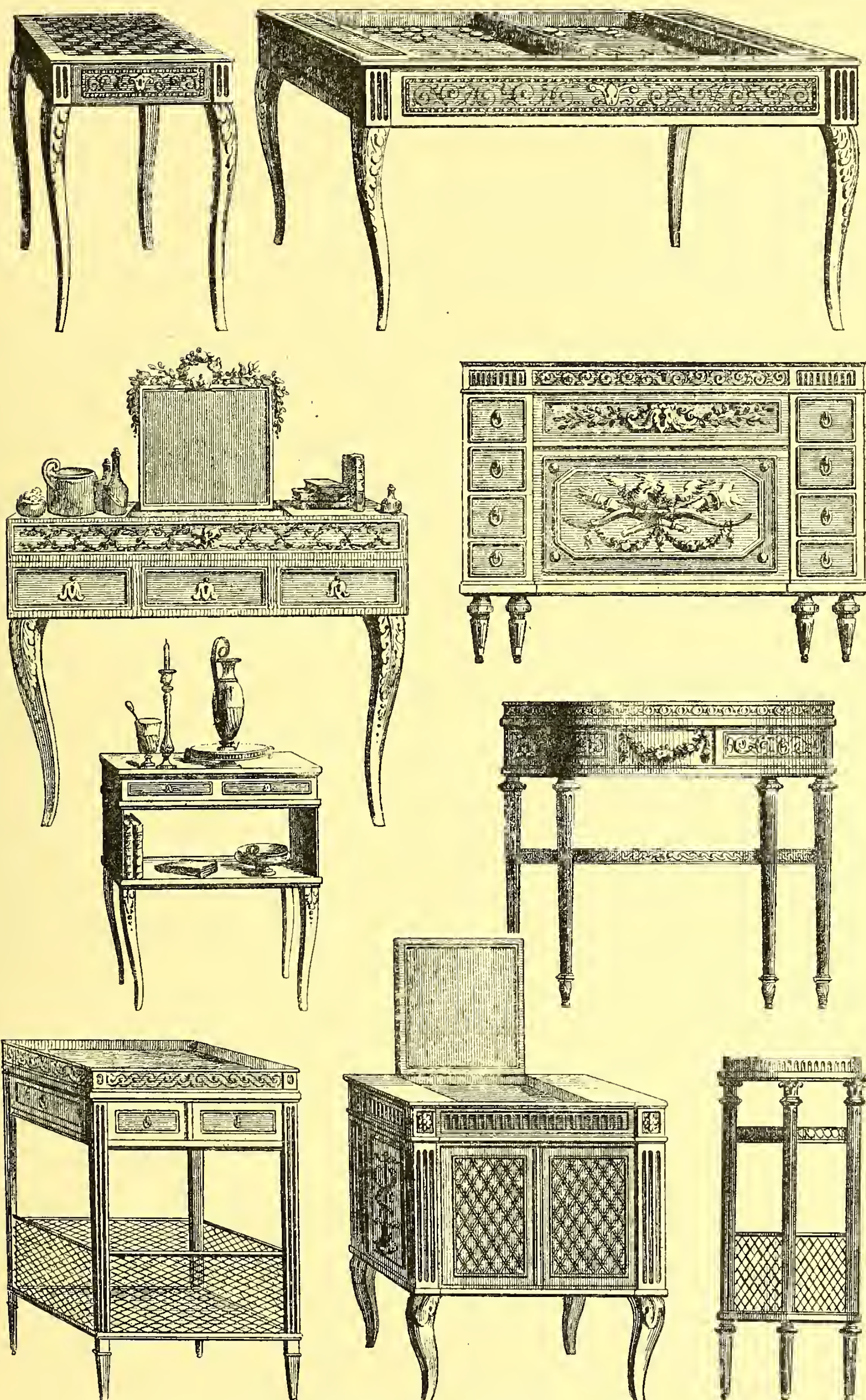
Table à jeu. Toilettes. Commode. Table de nuit. Console et Jardinière. En Thuya, Bois de rose, Acajou avec marqueterie, ornées de galeries, bordures et guirlandes de cuivre doré.

Après l'art rocaille, qui avait usé, et même abusé de l'asymétrie, les ébénistes revinrent à une formule plus simple et plus réellement légère. Le thuya, le bois de rose, l'acajou se mêlaient en des marqueteries délicates, dont le dessin géométrique et régulier était mis en valeur par les galeries, les bordures, et les guirlandes de cuivre doré d'un joli travail de ciselure.

Le meuble, régulier de forme, était pratique et commode. Les tables de dimensions réduites s'ouvraient, ou se découvraient pour s'offrir au jeu de dames, d'échecs, ou de trictrac. Les tables de toilettes ne pouvaient plus supporter l'appareil compliqué des boîtes à fards et des flacons; les consoles ne présentaient plus qu'une surface étroite; mais la quantité de ces meubles aisés à déplacer se multipliait dans chaque pièce.

Les ébénistes de goût furent si nombreux, dans toutes les provinces, que, bien que leurs meubles fussent signés, ils ne connurent pas la gloire et durent se contenter d'une notoriété productive.

Aussi, dans les collections, des contrefaçons ont-elles pu se glisser, à la faveur de cette demi-obscurité où le temps a relégué la plupart des bons faiseurs.



85. Table à jeu. Toilettes. Commode. Table de nuit. Console et Jardinière.
(Thuya. Bois de rose. Acajou avec marqueterie. Ornées de galeries, bordures et guirlandes de cuivre doré.)

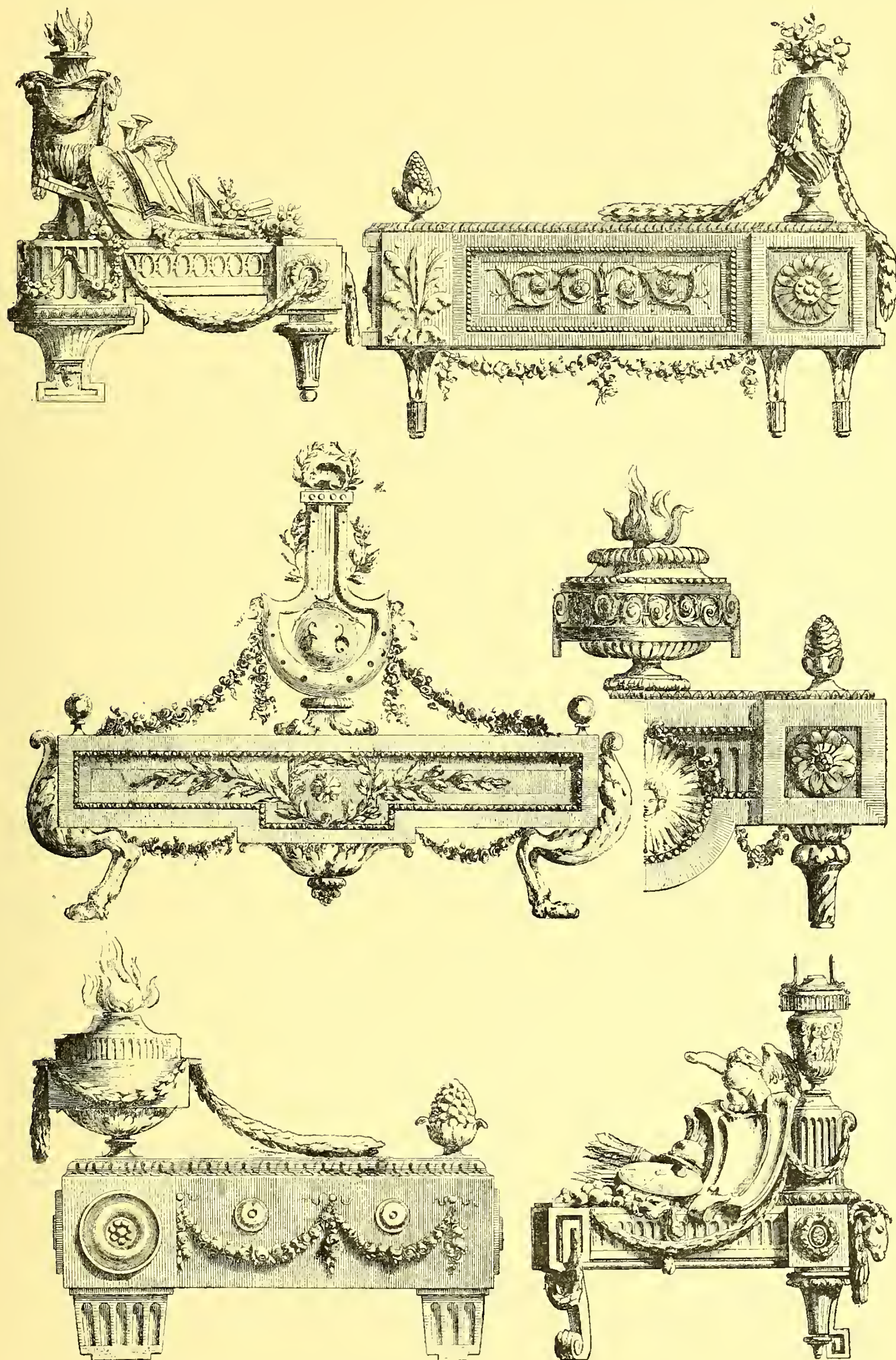
ÉPOQUE LOUIS XVI

Chenets. — Bronze ciselé et doré.

Il serait assez difficile d'affirmer que le chenet a succédé au landier : chenet et landier ont le même usage, et dans les inventaires du XVIe et du XVIIe siècle on les rencontre concurremment.

Le nom de chenet, ou mieux de *chiennet*, ne fut sans doute qu'une métaphore, dans le principe. L'objet, par sa forme ramassée, et par la place qu'il occupe au coin du feu, peut évoquer en effet l'image d'un petit chien couché sur ses pattes, et cela a suffi, pour qu'au mot landier on substituât celui de chiennet, chien de feu, chenet.

Ceux que figure notre planche sont en bronze ciselé et doré; leur décoration est compliquée sans cependant que le goût en soit mauvais; ils sont de grande dimension ; mais qu'on n'oublie pas, que s'ils avaient à supporter les bûches du foyer, ils devaient également offrir une place suffisante pour que les personnes assises autour de la cheminée pussent y placer les pieds. De là, dans certains modèles, la face des chenets élargie.

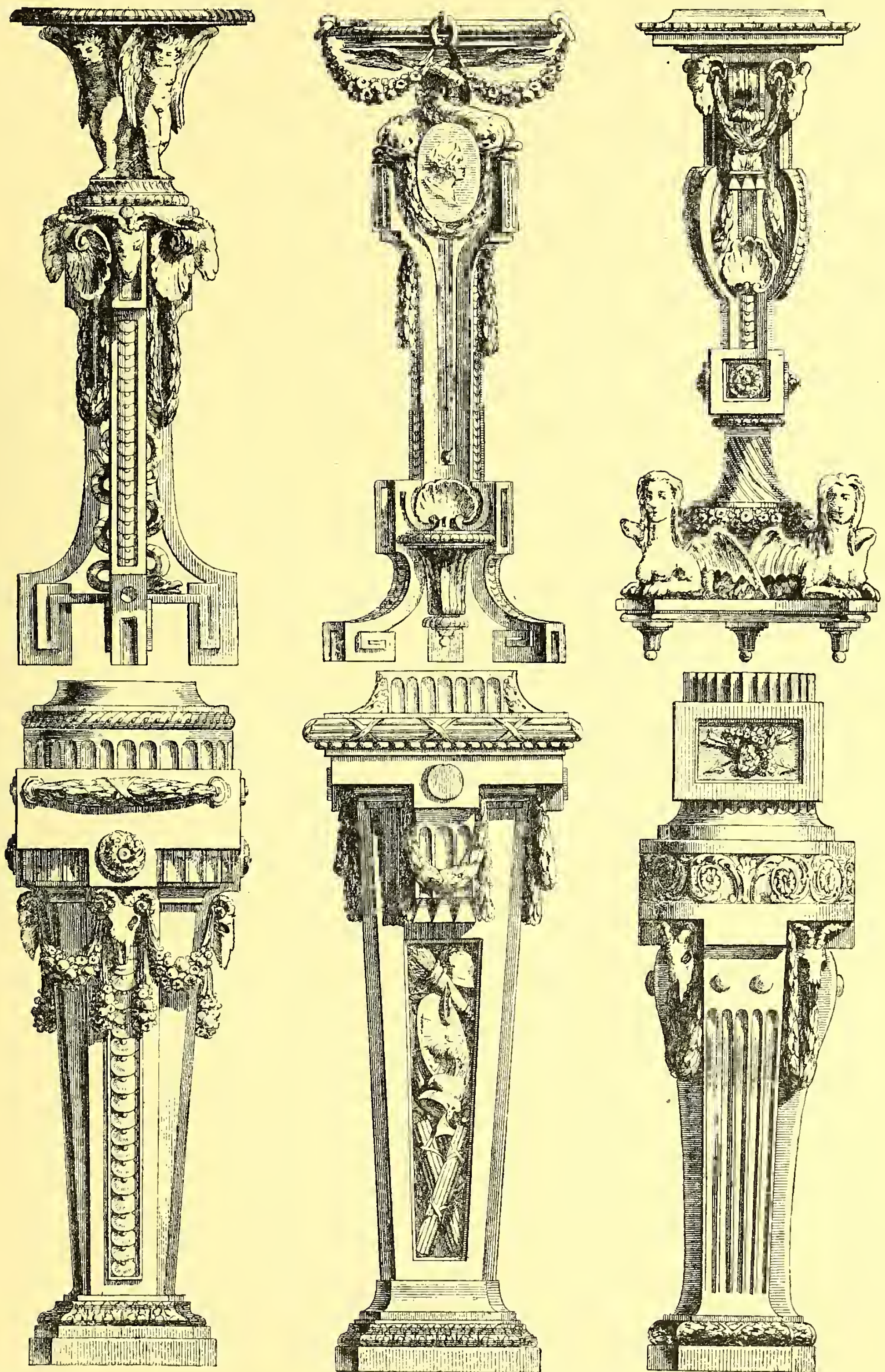


85. Chenets en Bronze ciselé et doré.

ÉPOQUE LOUIS XVI

Socles à trois faces. — Bois sculpté et doré, avec décor de Bronze ciselé et doré.

Alors qu'entre les portes, ou les fenêtres, l'espace se faisait étroit dans la construction des maisons, il fallut chercher un meuble qui prêtât à la décoration sans encombrement. Les consoles d'applique avaient une dimension trop grande. S'inspirant alors de la gaine des horloges, on créa des socles, dans une donnée architectonique, sur le plateau desquels on peut placer soit une poterie, soit une sculpture. Ces meubles à trois faces dans leur assise principale étaient parfois surmontés d'un tronçon de colonne; parfois encore, la gaine, au lieu de se présenter sous la forme ordinaire, était remplacée par un pied sculpté, où le bois recevait un décor de bronze doré et ciselé. Les éléments ornementaux étaient d'ailleurs variés dans le goût de l'époque, enfants formant cariatides, têtes de béliers aux cornes fleuries, guirlandes jouant sur des cannelures, chimères accroupies aux ailes éployées, attributs évoquant l'antiquité ou symbolisant les arts.

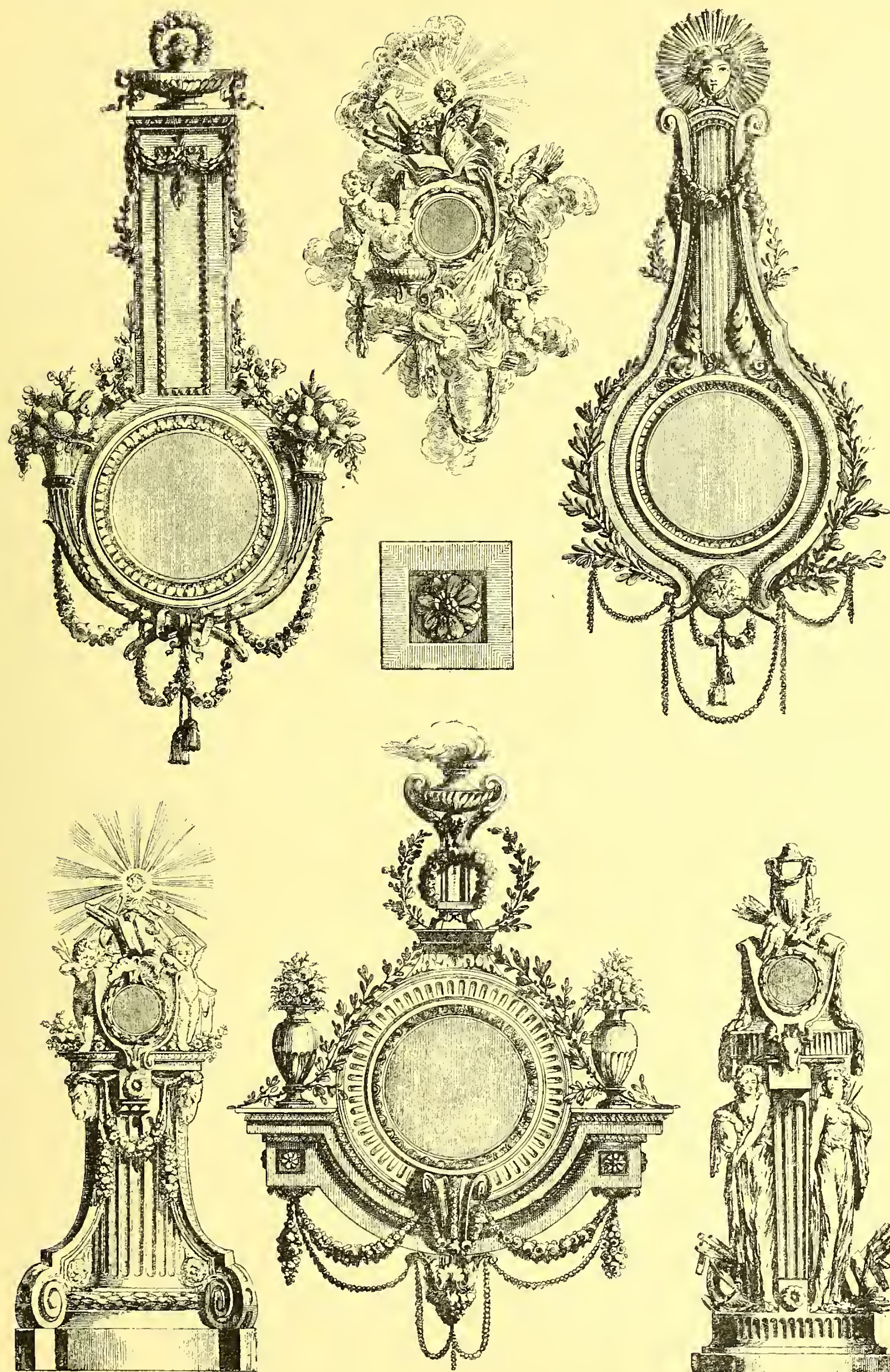


87. Socles à trois faces, bois sculpté et doré, avec décor de bronze ciselé et doré.

ÉPOQUE LOUIS XVI

Thermomètres et Baromètres. — Bois sculpté et doré, avec décor de Bronze ciselé et doré

En même temps que les pendules *à cartel* ou mieux *en cartel*, c'est-à-dire d'une forme susceptible de s'insérer dans l'*écu*, étaient en pleine vogue, des habitudes de symétrie devaient chercher un objet qui fit pendant à ces pendules. Cet objet, ce fut le thermomètre, souvent complété d'un baromètre. Au xviiie siècle on encadra ces instruments de magnifiques pièces de bois doré et sculpté et aussi de bronze ciselé : l'obligation du cadran et des tubes avait imposé une allure générale à l'objet, et le décor comportait souvent les attributs qui symbolisaient le jeu du soleil sur les saisons et les variations de l'atmosphère.



88. Thermomètres et Baromètres, bois sculpté et doré, et bronze ciselé.

ÉPOQUE LOUIS XVI

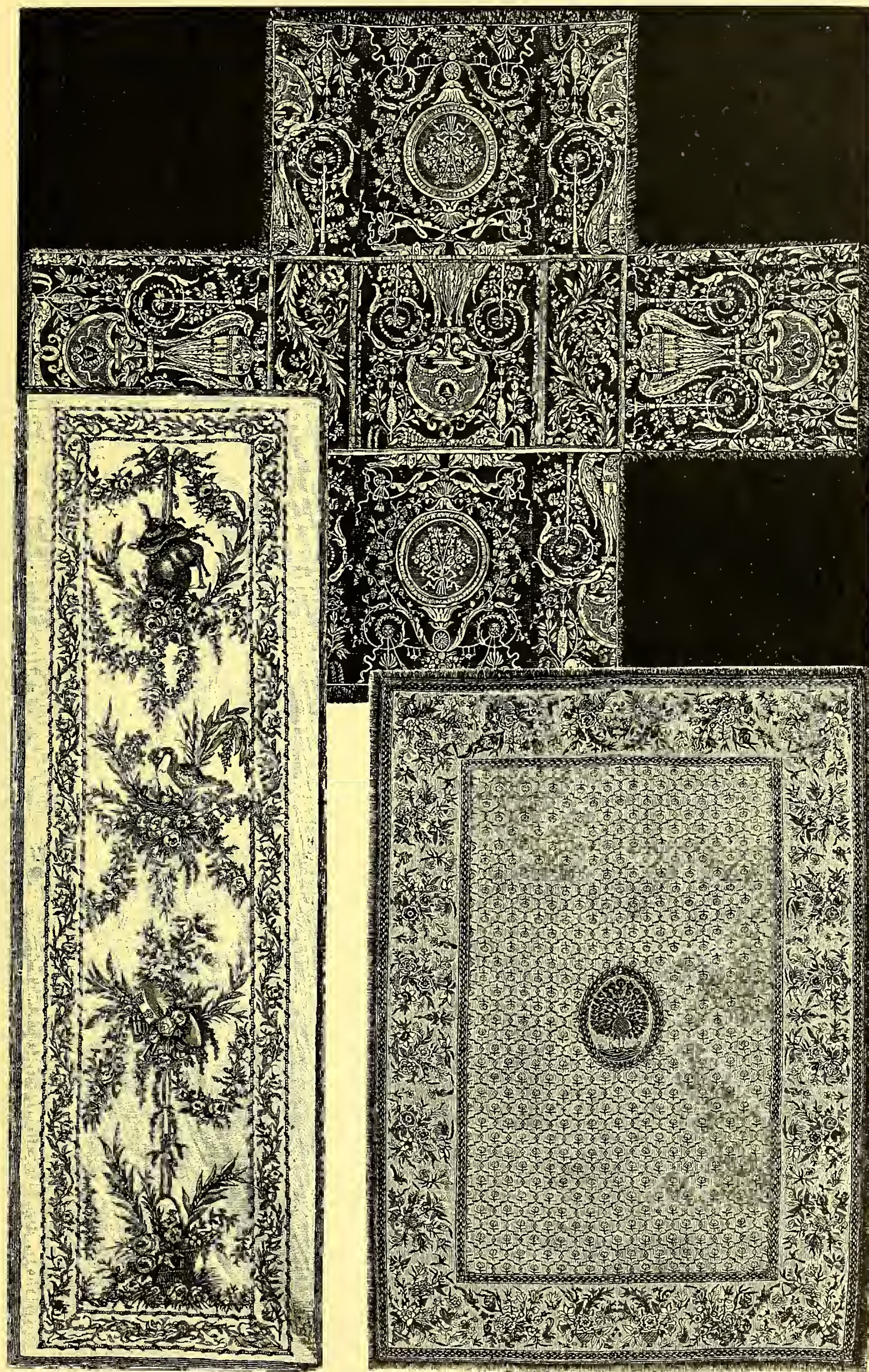
Tapis en satin vert et or à pans. Tenture de soie de Philippe de la Salle, tissée à Lyon. Tapis-portière en taffetas de soie bleu d'eau brodé.

A l'époque de Louis XVI, la broderie, se dégageant de l'inspiration rocaille, cherche une évocation de l'art antique dans le soin qu'elle prend à semer le dessin des ornements et de mêler à la fleur le ruban dont le décor est assoupli.

On se sert beaucoup, comme tissu, de soie et de satin.

Telles sont les trois pièces que nous avons reproduites, pièces d'un remarquable travail à l'aiguille : une tenture de soie de Philippe de la Salle, tissée à Lyon ; un très beau tapis en satin vert et or, à pans, provenant du palais de Versailles, et exécuté probablement à Paris, et une portière en taffetas de soie bleu d'eau à broderies d'attributs champêtres, provenant d'une fabrique lyonnaise.

Quand il s'agit des broderies de soie de cette époque il est bon de remarquer si l'on a bien sous les yeux un travail à l'aiguille, ou une imitation très habile faite à l'aide de soies collées à plat.



89. Tapis en satin vert et or à pans. Tenture de soie de Philippe de la Salle, tissée à Lyon.
Tapis-portière en taffetas de soie bleu d'eau brodé.

ÉPOQUE LOUIS XVI

Plat du service dit de Buffon. Vase à fond bleu.
Vase en porcelaine blanche avec monture en bronze doré, de Gouthière. Vase-vaisseau à mât.
Vase de milieu. Grand vase. — Porcelaine de Sèvres.

Notre planche débute par un plat du *Service* dit *de Buffon*. Ce service de table est en ancienne porcelaine de Sèvres, pâte tendre, à œil de perdrix, sur fond vert, aux bords décorés de médaillons d'oiseaux et de bustes en camaïeu, au centre décoré de paysages avec oiseaux.

Ce service fut exécuté en 1784 par Evans, Bouillat et Pithou, pour la peinture; Vincent, Chauvaux et Prévost pour les dorures. Au-dessous de chaque pièce se trouve le nom de l'oiseau représenté à l'intérieur, d'où son nom d'*Édition de Buffon*. Il se compose de 107 pièces complétées de quelques autres en 1805.

Les autres pièces reproduites sont : un vase à fond bleu, avec couvercle, cannelures et guirlandes; un vase en ancienne porcelaine blanche avec monture de bronze doré, de Gouthière; un vase en ancienne porcelaine pâte tendre; bleu turquoise; une jardinière en pâte, bleu turquoise, à médaillons peints par Dodin, etc.



90. *Porcelaine de Sèvres.* — Plat du service dit de Buffon. Vase à fond bleu.
Vase en porcelaine blanche avec monture en bronze doré de Gouthière. Vaisseau à mât.
Vase de milieu. Grand vase.

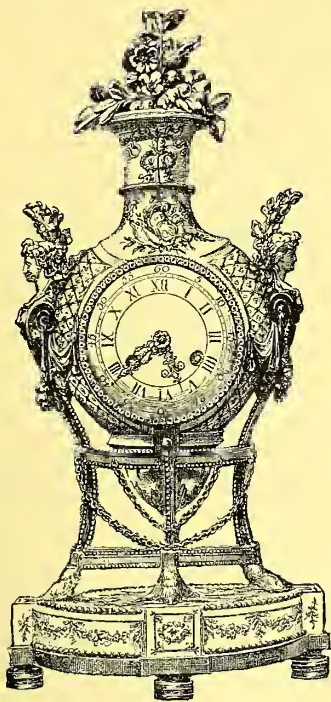
ÉPOQUE LOUIS XVI

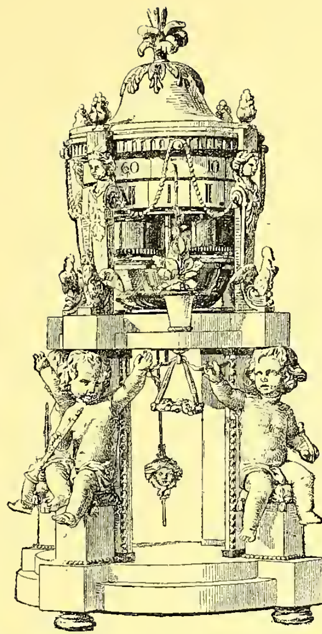
Pendules pour cheminées ou consoles dont : Pendules au Serpent, exécutées par Lepautre. Pendule en porcelaine de Sèvres. Pendule de Lépine à disque.

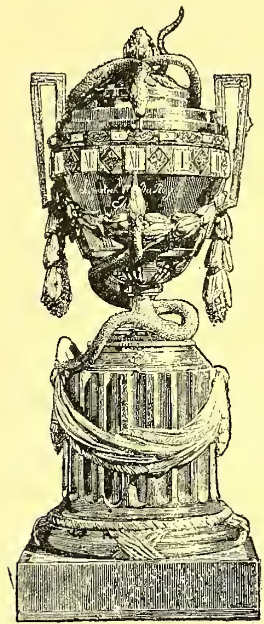
Les pendules ne s'accrochent plus contre la muraille; on les place sur les cheminées ou sur des consoles, sans prendre garde que la quatrième face n'est pas décorée, et que le mouvement apparaît dans le reflet des glaces. N'était d'ailleurs ce mouvement, on ne se douterait pas que la pendule est objet d'utilité; on lui demande surtout son concours décoratif, et cela amène quelques horlogers à créer des vases sur la panse desquels, dans le sens horizontal, les heures sont marquées et tournent pour se succéder derrière l'aiguille immobile.

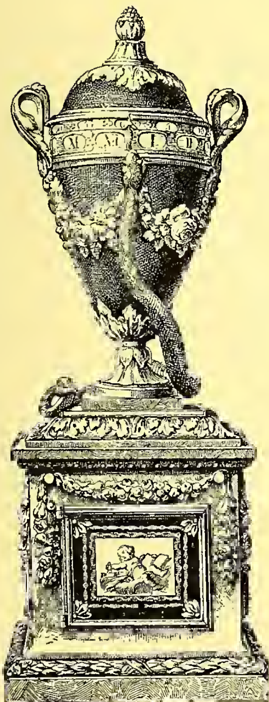
On comprend que, dans ces conditions, l'heure n'est pas commode à lire. Mais qu'importe? C'est le sujet qui préoccupe les horlogers et les acheteurs. Et dans ces sujets, quand les figures ne se bornent pas à un simple rôle d'arrangement décoratif, elles recèlent un symbole, ou mettent en cause la mythologie et l'histoire, pour leur justification. C'est le mauvais goût qui commence et amènera à un quart de siècle de là le discrédit mérité de la pendule.

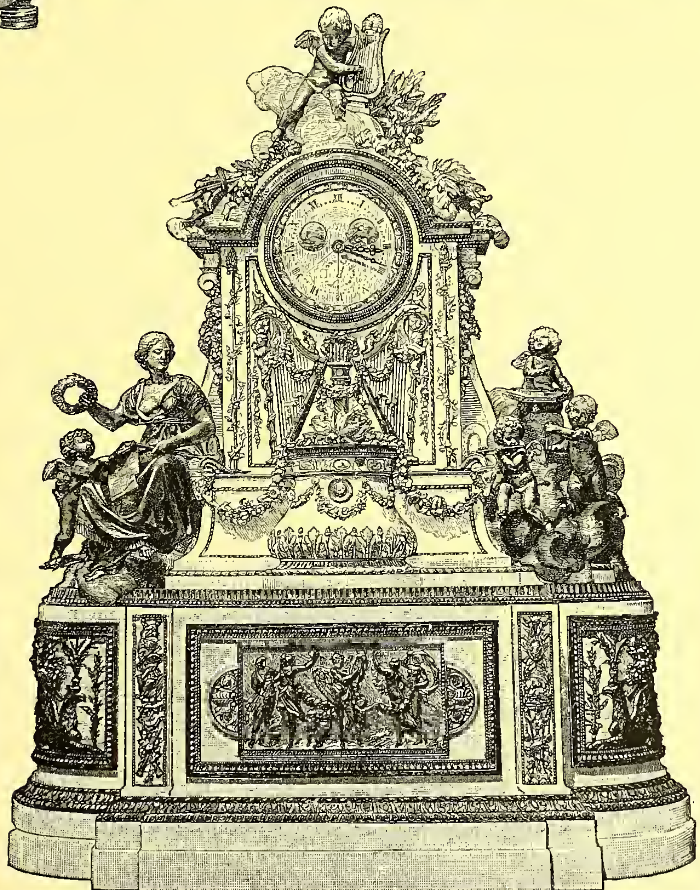
Celles que nous donnons sont très caractéristiques de leur époque, ce sont : les *pendules au serpent*, de Lepautre, exécutées pour Marie-Antoinette et pour le marquis de Courtanvaux; la pendule en porcelaine de Sèvres, avec monture de cuivre ciselé; la pendule de Lépine dont le mouvement semble porter comme une meule le disque où s'inscrivent les heures, et la grande pendule de marbre blanc et bronze doré, dont les groupes d'amours, les bas-reliefs, et le décor de lyres et de harpes symbolisent la musique en ses différentes expressions.











91. Pendules pour cheminées ou consoles, dont : Pendules au serpent, par Lepautre.
Pendule en porcelaine de Sèvres et bronze doré. Pendules de Lepine, à disque, marbre et bronze doré.
Pendule astronomique en marbre blanc et bronze doré.

ÉPOQUE LOUIS XVI

Tabatières et Bonbonnières. — Or ciselé, guilloché et émaillé.

Au XVIII[e] siècle, comme pour amuser la main, et lui donner une contenance, la mode créa une infinité de tabatières et de bonbonnières, de formes variées et de dimensions assez grandes, que le caprice des joailliers et bijoutiers décorait avec un goût extraordinairement riche. Nous en avons réuni six qui appartiennent à l'époque de Louis XVI, et sont d'une admirable invention. En voici la description sommaire, en partant du haut de la planche et en allant de gauche à droite.

1° Tabatière oblongue, ayant 30 mm. de haut, 82 de large et 45 de long ; les angles sont coupés; elle est montée à cage en or de couleur, ciselé à chaînettes et ornements, et doublée en or. Chaque face porte une ravissante miniature gouachée de Van Blarenberghe où l'artiste interprète les épisodes de la fable *les Deux Pigeons*.

2° Bonbonnière ovale (38 mm. de haut, 87 de long, 65 de large) en or émaillé bleu foncé avec application d'ornements en or ciselé et découpé à jour. Au fond et au pourtour, des médaillons ovales à sujets tendres, peints en grisaille sur ivoire, par de Gault. Au centre du couvercle, un portrait de femme peint sur émail; le cadre des médaillons et les cordons de la boîte sont ciselés à chaînette et émaillés blanc et vert.

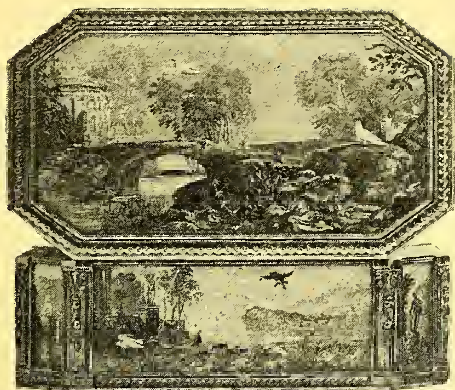
3° Tabatière ovale (35 mm. de haut, 82 de long, 61 de large) en or émaillé, avec décor d'oiseaux et d'arbustes sur fond opalin; les cordons et pilastres sont composés de lauriers ciselés en relief et émaillés vert et rouge rubis. Sur la boîte, une peinture sur émail d'après Vernet.

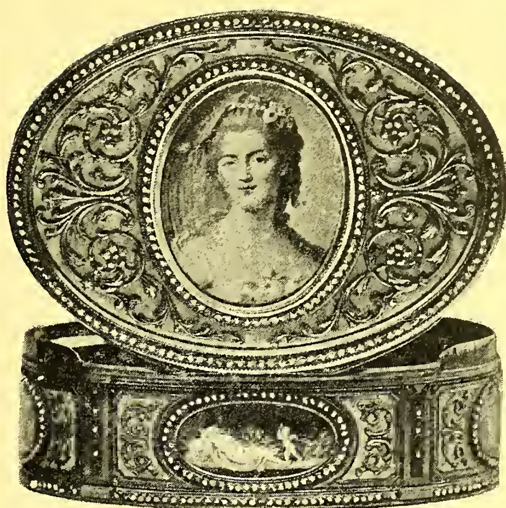
4° Bonbonnière de forme oblongue (25 mm. de haut, 82 de long, 40 de large) en or guilloché avec cordons ciselés en relief et encadrements ciselés à feuillages et fleurettes émaillés de diverses couleurs. Les angles sont coupés. Le fond et le couvercle sont décorés de très belles peintures sur émail et sur or, à sujets mythologiques.

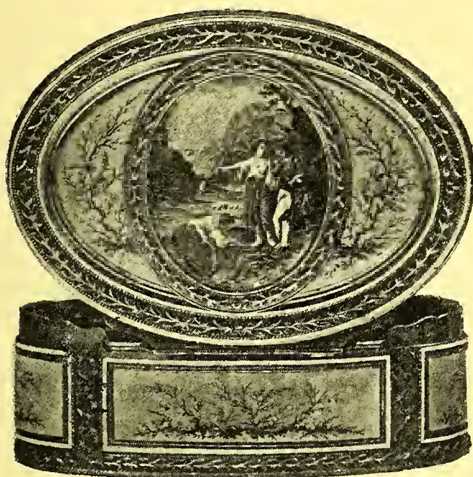
5° Bonbonnière de forme oblongue (32 mm. de haut, 86 de long, 41 de large) à angles coupés, et à cage en or émaillé fond bleu et ornements gravés réservés, avec des rehauts de points d'émail blanc en relief. Elle est doublée en or et décorée sur chaque face de fixés peints par de Lioux de Savignac, à sujets de chasse.

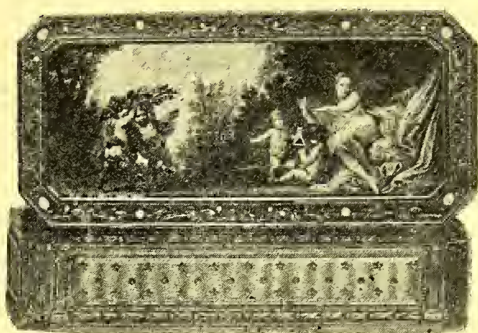
6° Tabatière ovale (27 mm. de haut, 87 de long, 67 de large) en or guilloché, émaillé brun à cordons et pilastres décorés de feuillages ciselés en relief émaillés vert émeraude, avec rehauts de points d'émail jouant l'opale. Dans le couvercle, un médaillon ovale peint sur émail, d'après la *Lecture de la Bible*, de Greuze, et encadré d'or et de point d'émail opalain.

Ce sont là les types les plus fréquents de ces sortes d'objets, à l'époque de Louis XVI.

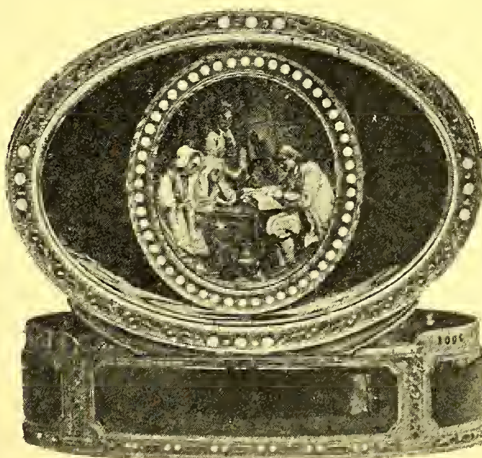












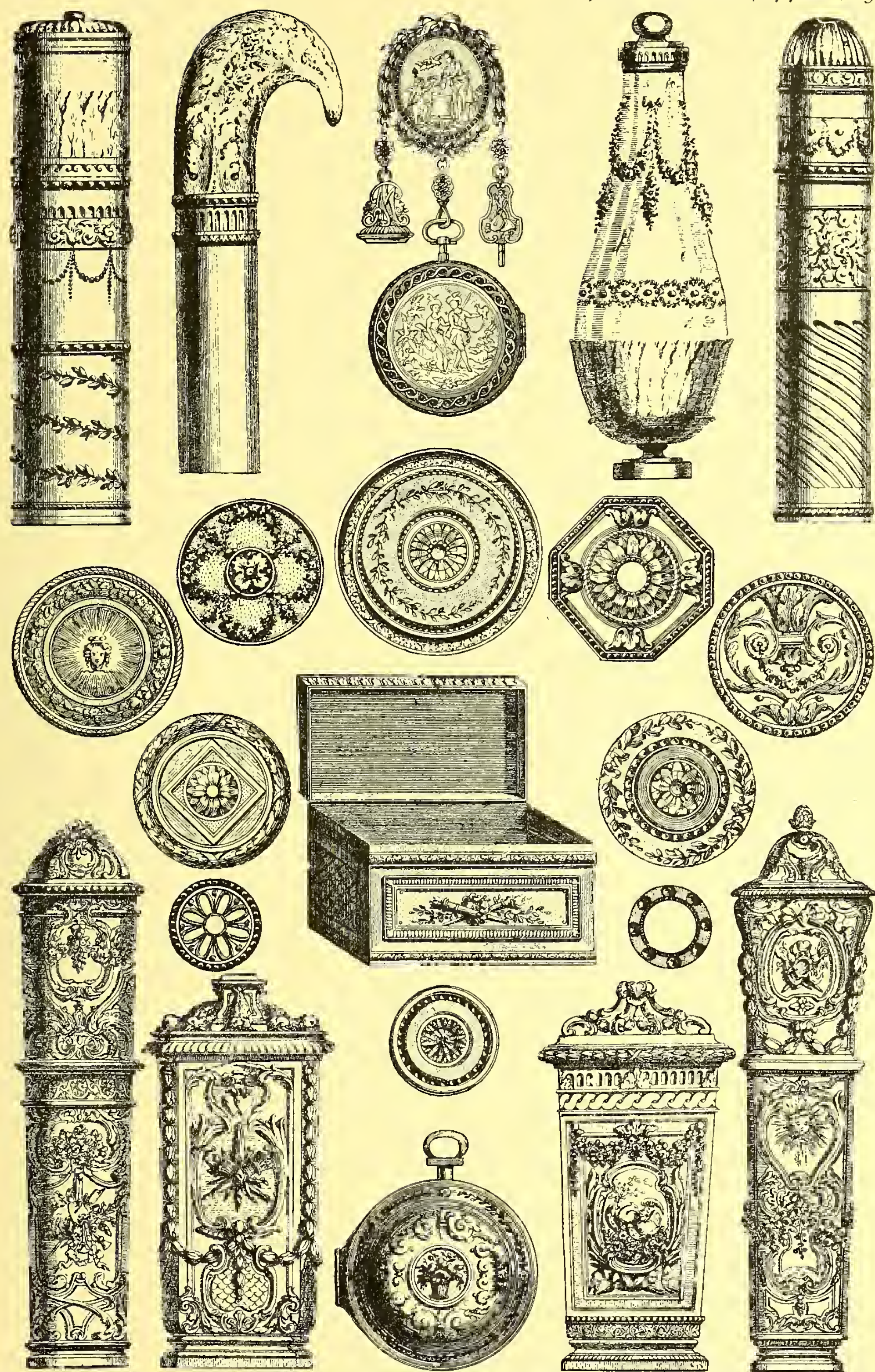
92. Tabatières et Bonbonnières en or ciselé, guilloché et émaillé.

ÉPOQUE LOUIS XVI

Cachets et Étuis de courrier. Bec-de-cane. Flacons de cristal gravé. Montres. Tabatière et Boutons. — Pièces en or, argent et émail.

Nous avons reproduit quelques beaux exemples de bijouterie de l'époque du règne de Louis XVI. Ce sont des cachets et des étuis de courrier, en or; un flacon de cristal gravé, monté en vermeil; un bec-de-cane à corbin en or, des montres en or, avec décor d'émail blanc et bleu, une tabatière en or et en argent et des boutons d'or, d'argent et d'émail.

On sait combien, pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle, il y eut de folies commises pour le luxe des boutons : on en multipliait l'application sur le vêtement, et leur rôle d'élément décoratif était si nettement accusé que les boutonnières correspondantes n'étaient pas ouvertes et seulement indiquées. Comme la surface à décorer était assez grande, les ornemanistes s'en donnaient à cœur joie, et l'on doit reconnaître que la mode, pour une fois, se justifia par la valeur d'art et de métal des objets qu'elle répandait.



93. Cachets et étuis de courrier. Bec de canne. Flacon de cristal gravé. Montres. Tabatière et Boutons; Pièces en or, argent et émail.

ÉPOQUE LOUIS XVI

Gobelet. Navette. Vases. Huilier. Manche de couteau.
Sucrier pour sucre en poudre et autre pour sucre concassé. Pot à glace.
Pièces en vermeil ou en argent ciselé.

Voici quelques pièces d'orfèvrerie en argent et en vermeil du plus pur style de commencement du règne de Louis XVI et qui ont été exécutées d'après de Lalonde.

Ce sont : un pot à rafraîchir et un pot à glace (avec couvercle et cuiller), un sucrier pour sucre en poudre et un sucrier à collet étroit pour sucre concassé (cette forme s'explique, parce qu'il était de coutume — économique, si l'on en croit les mémoires du temps — de casser le sucre en très petits morceaux) ; une soupière, un huilier, un manche de couteau, une salière et une navette.

On nous dit que le manche de couteau, la navette et le sucrier à sucre en poudre ont été également exécutés en or. N'ayant pas pu contrôler cette indication, nous ne saurions ni l'affirmer, ni l'infirmer, mais nous sommes d'avis que l'exécution en doit être de beaucoup postérieure à l'époque dont il s'agit. D'autre part, vers 1825, un orfèvre a exécuté, en étain, comme vase à fleurs, le modèle du sucrier à sucre concassé, mais en supprimant le petit couvercle : la pièce n'avait d'ailleurs qu'une valeur de finesse très relative.



94. Gobelet, Navette, Vases, Huilier, Manche de couteau. Sucrier pour sucre en poudre et autre pour sucre concassé. Pot à glace. Pièces en vermeil et argent ciselé.

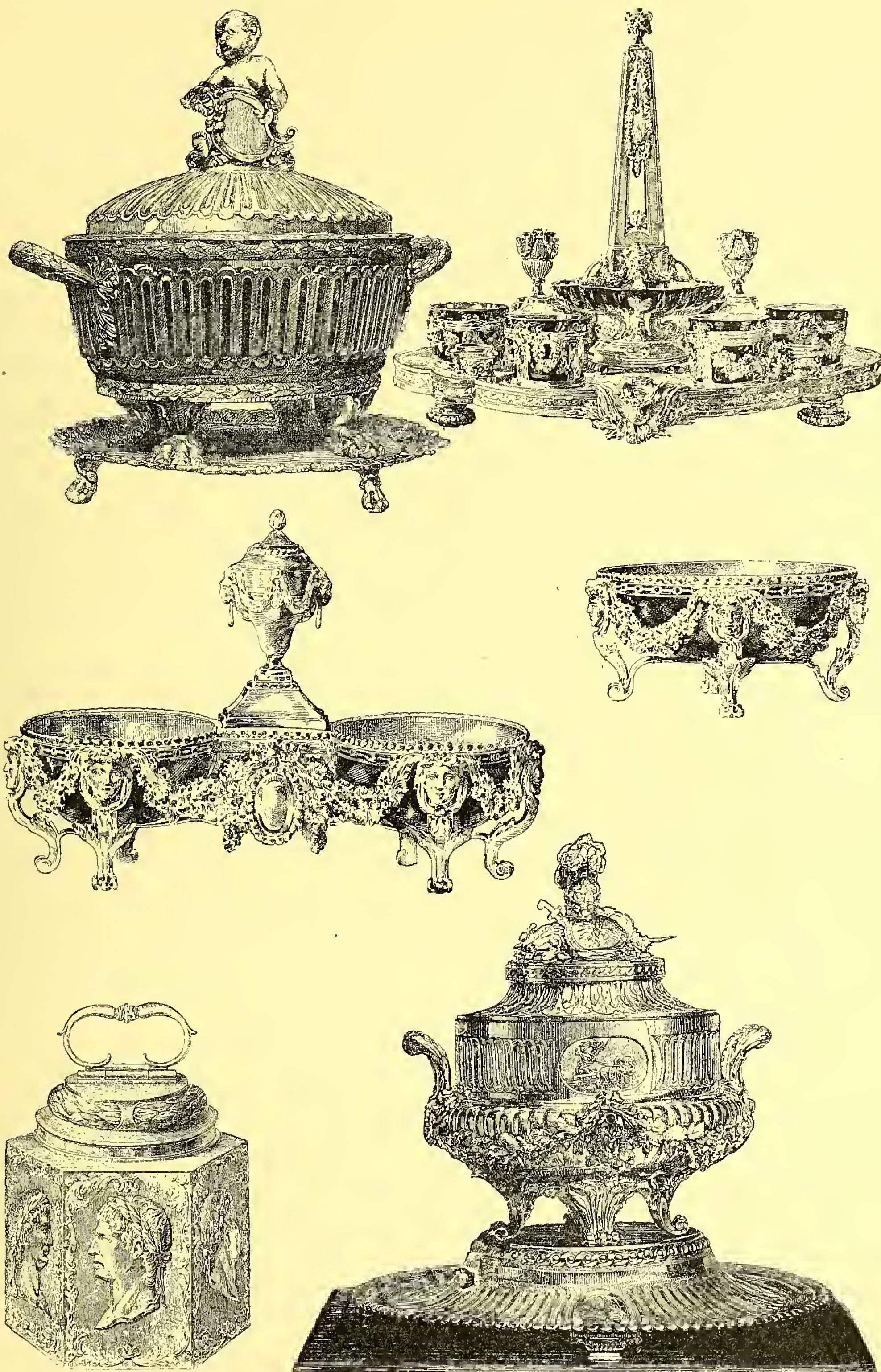
ÉPOQUE LOUIS XVI

Soupières et Salières. Surtout de table et Flacons. — Argent ciselé.

La soupière en argent qui occupe le haut de la planche n'est pas encore entièrement affranchie du style rocaille, ainsi que l'indiquent le cartouche que tient le petit enfant qui sert de poignée au couvercle et les lignes déchiquetées du plateau; mais le récipient lui-même est d'une parfaite symétrie ; la pièce a de l'ampleur et de l'élégance.

L'autre soupière, avec une forme différente et un décor plus compliqué mais non moins harmonieux, procède bien du même style, sinon de la même inspiration. Elle avait été commandée à Pierre Germain pour Catherine II.

Remarquer encore les salières; le surtout de table, d'un effet si décoratif, et le petit flason, en argent, flacon à conserver le thé, peut-être le tabac à priser.



95. Soupières, Surtout de table, Salières et Flacon en Argent.

ÉPOQUE LOUIS XVI

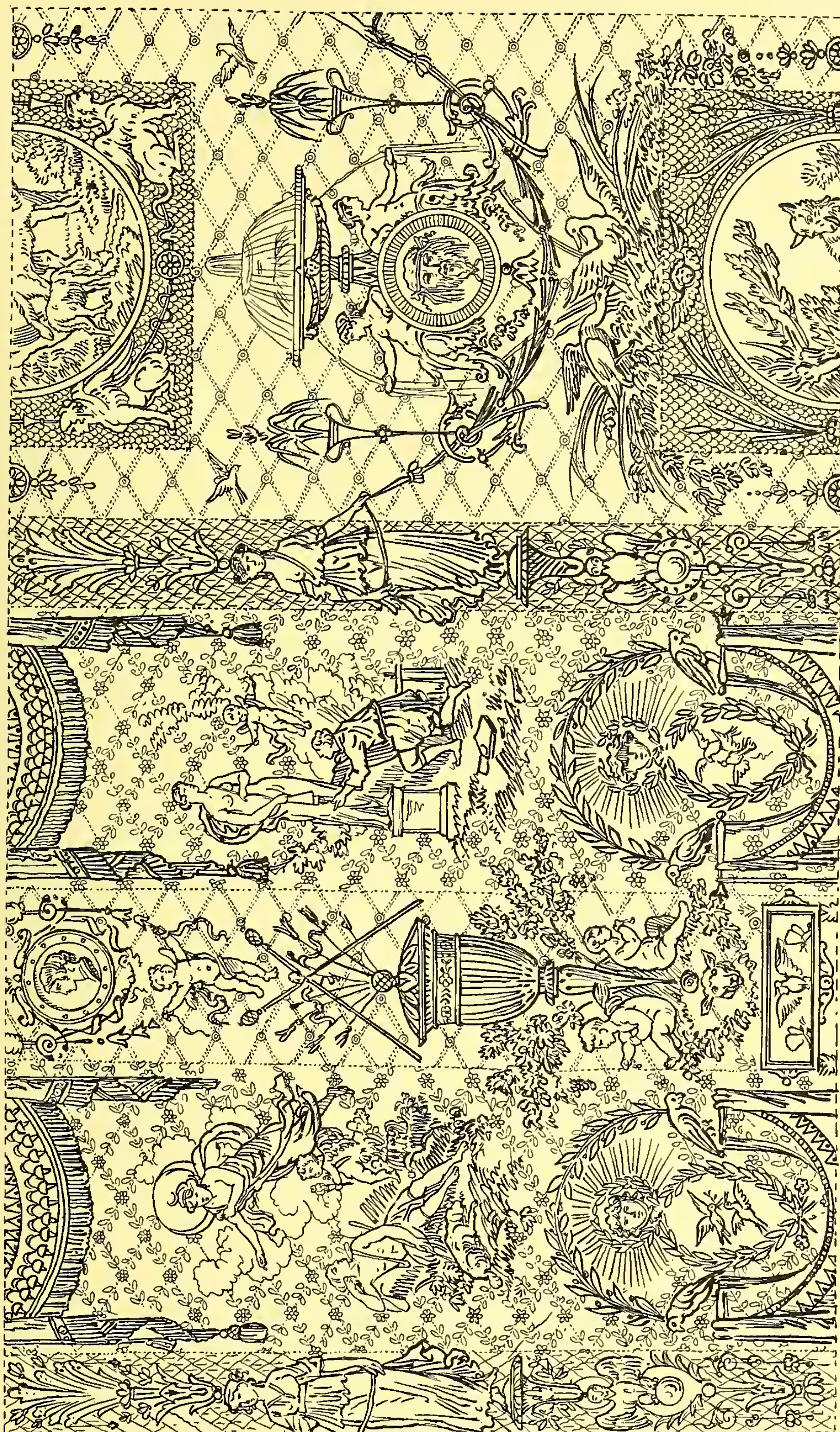
Toile de Jouy, exécutée d'après les dessins de J.-B. Huet.

En 1759, Ch.-Ph. Oberkampf avait fondé à Jouy-en-Josas une manufacture de toiles peintes, dont le succès fut retentissant, et qui sont encore recherchées aujourd'hui, bien qu'elles affectent la plupart du temps une sorte de coquetterie rococo.

On sait que ces étoffes, indiennes ou cretonnes d'ameublement, étaient imprimées à l'aide de planches plates, gravées par des dessinateurs de talent.

Dans le modèle de notre planche, modèle qui appartient très nettement au style Louis XVI, et qui a J.-B. Huet pour auteur, il y a un parti pris de deux bandes de largeur inégale, pour donner des oppositions de clair et de foncé. Deux motifs alternent dans la partie claire, sur le fond de treillage : *Le Loup et l'Agneau*, motif encadré, chimères accroupies portant des roseaux dans un encadrement d'écaille, interprétation qui rappelle assez l'une des fontaines du labyrinthe de Versailles, d'après les gravures de Sébastien Le Clerc; l'autre motif est une fontaine avec figures stylisées et dieux marins, que baigne l'eau retombante.

Dans l'autre partie, et traités dans un décor de guirlandes et d'oiseaux, alternent deux autres sujets, Diane et Endymion, et Galathée et Pygmalion.



96. Tenture de toile imprimée, de la fabrique de Jouy, exécutée d'après un dessin de J.-B. Huet.

Premier Empire

Planches 97 à 100

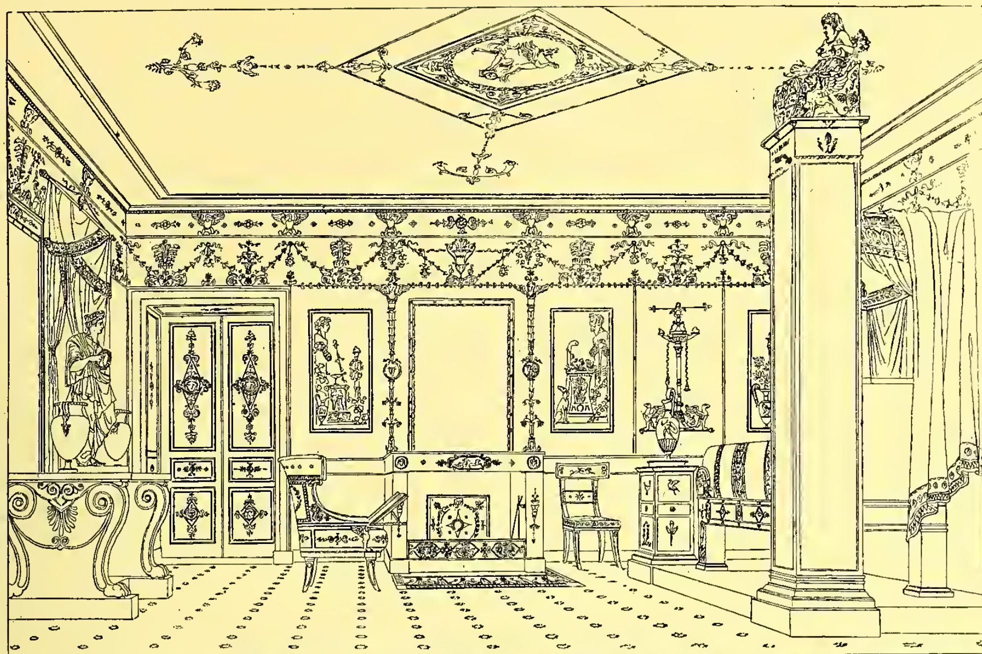
Ameublement. — Orfèvrerie.

ÉPOQUE PREMIER EMPIRE

Chambre à coucher. Lit. Fauteuil. Table de nuit et Détails d'ameublement.

Les frères Jacob continuaient une dynastie d'ébénistes. Mais ils eurent à subir le mauvais goût de l'époque. Tandis que leur ébénisterie est parfaite sous le seul rapport du métier, leur formule d'art est d'une déplorable prétention et d'une solennité qui confine au ridicule. Le lit a des allures de monument, et il encombre la chambre à coucher, bien qu'il soit d'une largeur moindre que les lits du siècle précédent. Les panneaux exécutés dans la chambre sont une pénible évocation de l'antiquité. On exceptera seulement les fauteuils, qui sont d'une plaisante commodité. Cependant, à l'heure actuelle, la mode semble pencher avec complaisance vers cette inspiration, dont le rococo se pare — en guise d'excuse — d'une soi-disant naïveté archaïque.

Il ne faut pas oublier, d'autre part, que déjà sous l'Empire, on se préoccupait de créer un style : on voyait un peu toutes choses à travers l'auguste sérénité de conscience de David, et si tous les ébénistes ne collaboraient pas avec Prud'hon, ils avaient la prétention de ne pas créer d'œuvres dont le délicat artiste eût désapprouvé le dessin.



97. Chambre à coucher. Lit, Fauteuil, Table de Nuit et détails d'ameublement.

ÉPOQUE PREMIER EMPIRE

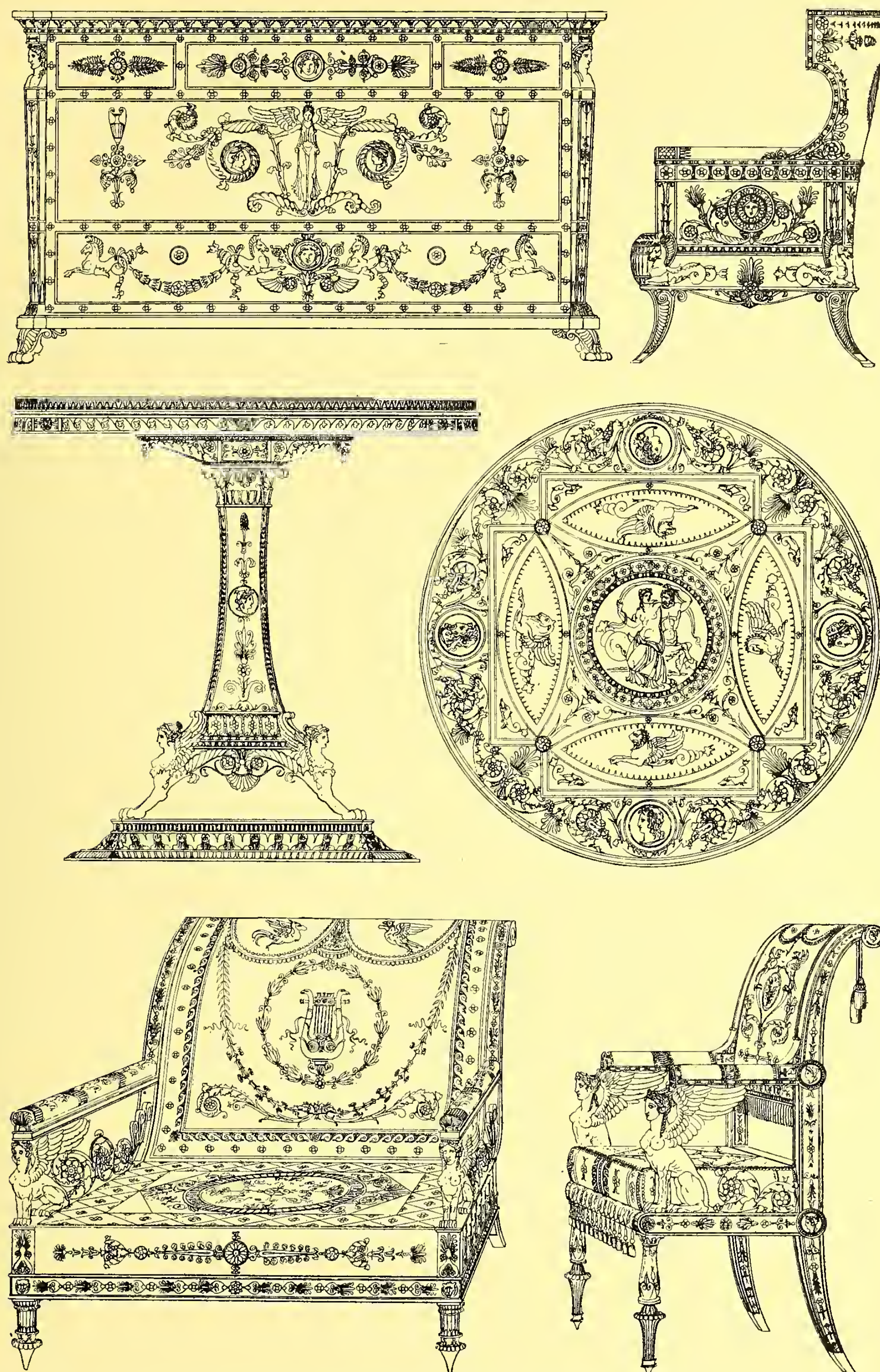
Commode ornée de bronze doré. Fauteuil-bergère, bois sculpté et doré, recouvert de velours brodé. Table à thé en porcelaine, plateau à compartiments rehaussés d'or et bronze. Fauteuil à deux places et Fauteuil à une place recouverts d'étoffe brodée.

Nous avons, dans la planche précédente, défini le style de l'Empire et il serait superflu d'y revenir. Nous insisterons seulement sur la forme des fauteuils qui est caractéristique. Alors que du commencement du XVIIe siècle à la fin du XVIIIe le style se modifie pour ainsi dire sur lui-même, dans le fauteuil, procédant par simplification et par amoindrissement, s'allégeant de partout, aussi bien du dossier que des accoudoirs et des pieds, le style Empire accomplit une révolution brutale; il se tourne vers l'antiquité, et il fait en bois ce que les Romains — de style copié des Grecs, par conséquent de style de seconde main — faisaient en pierre, et, par un singulier effet pour notre œil, le fauteuil Empire et la chaise curule des pères conscrits semblent tous deux avoir le même poids.

On ne peut cependant refuser à ces meubles Empire une réelle séduction, malgré leur solennelle prétention d'évocation archéologique. La commode qui occupe le haut de la planche est ornée d'un joli décor de bronze doré, encore que les cariatides des coins aient une gaine d'une excessive raideur. A côté est un fauteuil-bergère recouvert de panneaux en velours brodé.

Au-dessous, la table à thé, dans le goût antique, ou mieux dans le goût Empire à décor antique, est en porcelaine et en bronze. Le sujet principal du plateau figure la naissance d'Amphitrite entourée de dauphins et de tritons. Le coloris des compartiments est rehaussé d'or.

Enfin le siège qui occupe le bas de la planche est un fauteuil à deux places : on remarquera que le bois est aussi couvert que possible d'une étoffe brodée, en soie, laine et or.



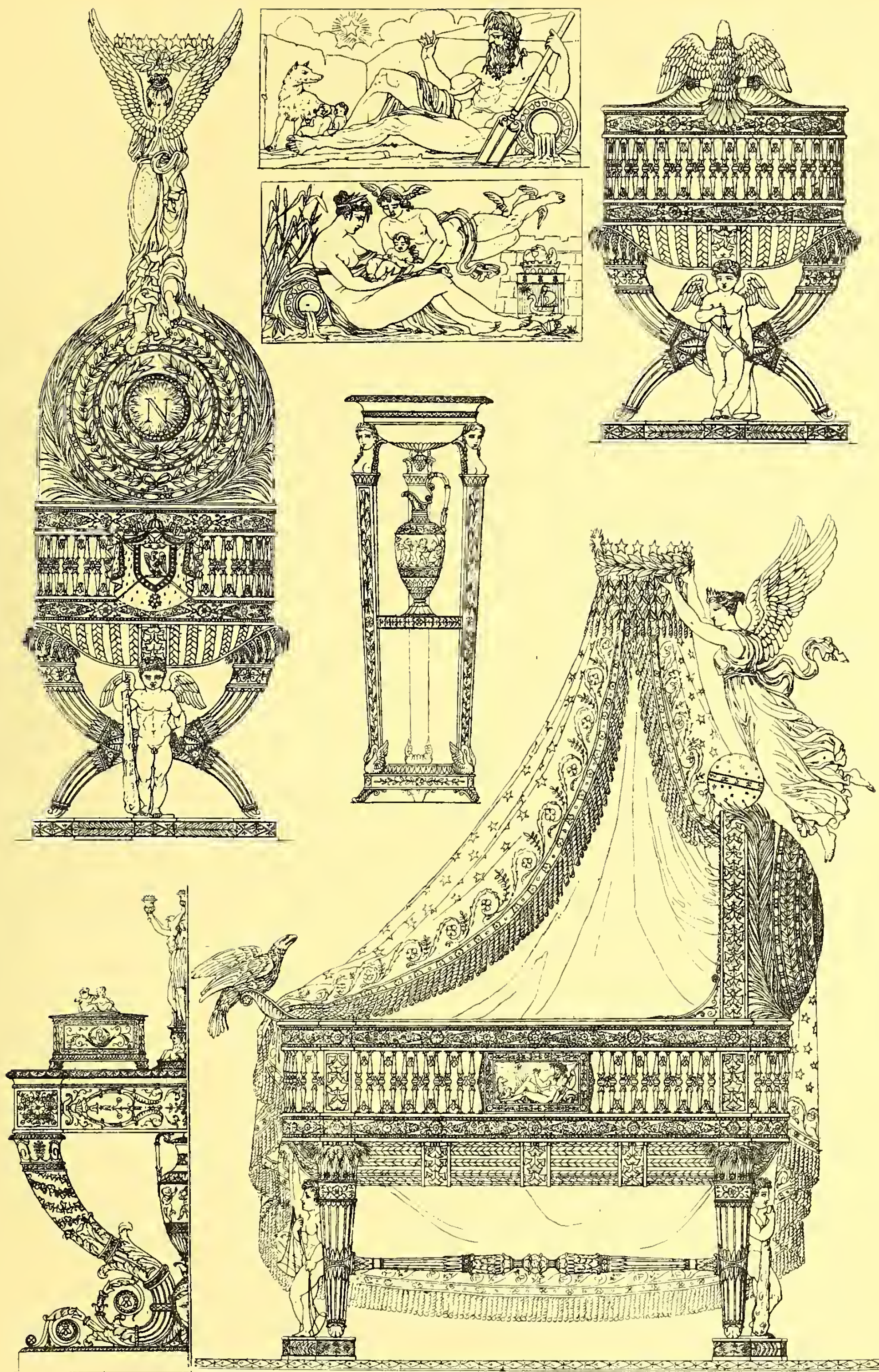
98. Commode ornée de bronze doré. Fauteuil bergère (bois sculpté et doré) recouvert de velours brodé. Table à thé en porcelaine (plateau à compartiments rehaussés d'or) et bronze. Fauteuil à deux places et Fauteuil à une place recouverts d'étoffe brodée.

ÉPOQUE PREMIER EMPIRE

Berceau du roi de Rome. Ensemble (Face, dos et profil) et Détails.

C'est en 1810 que la ville de Paris s'adressa à Prud'hon pour le dessin du berceau et de la toilette destinés à être offerts à l'impératrice Marie-Louise. Prud'hon, sans être le peintre officiel de Napoléon Ier, était son peintre intime, et l'on avait pensé que nul mieux que lui ne pouvait vivifier, par l'allégorie, le berceau de l'impérial enfant.

Prud'hon se mit donc à l'œuvre et imagina le berceau que nous avons reproduit, berceau qui fut exécuté par les orfèvres Thomire et Odiot, et modelé par Raidguet. Sur les côtés il y a deux bas-reliefs : le *Tibre* et le *Mercure confiant le prince à la nymphe de la Seine*. Au-dessus du berceau, dont l'arrière est fait d'un bouclier au chiffre N, une Victoire plane tenant une couronne de laurier et d'étoiles, d'où descendent les rideaux. Au pied, un jeune aiglon semble impatient de prendre son vol. Deux petits amours debout, l'un armé d'une massue, l'autre tenant le fléau d'une balance, veillent chacun à l'une des extrémités du berceau. Ils étaient exécutés en ronde bosse. Ce meuble, qui est conservé au trésor impérial de Vienne, est en argent. Prud'hon l'avait dessiné pour être exécuté en vermeil, burgau et nacre.



99. Berceau du Roi de Rome. Ensemble (Face, Dos et Profil) et détails.

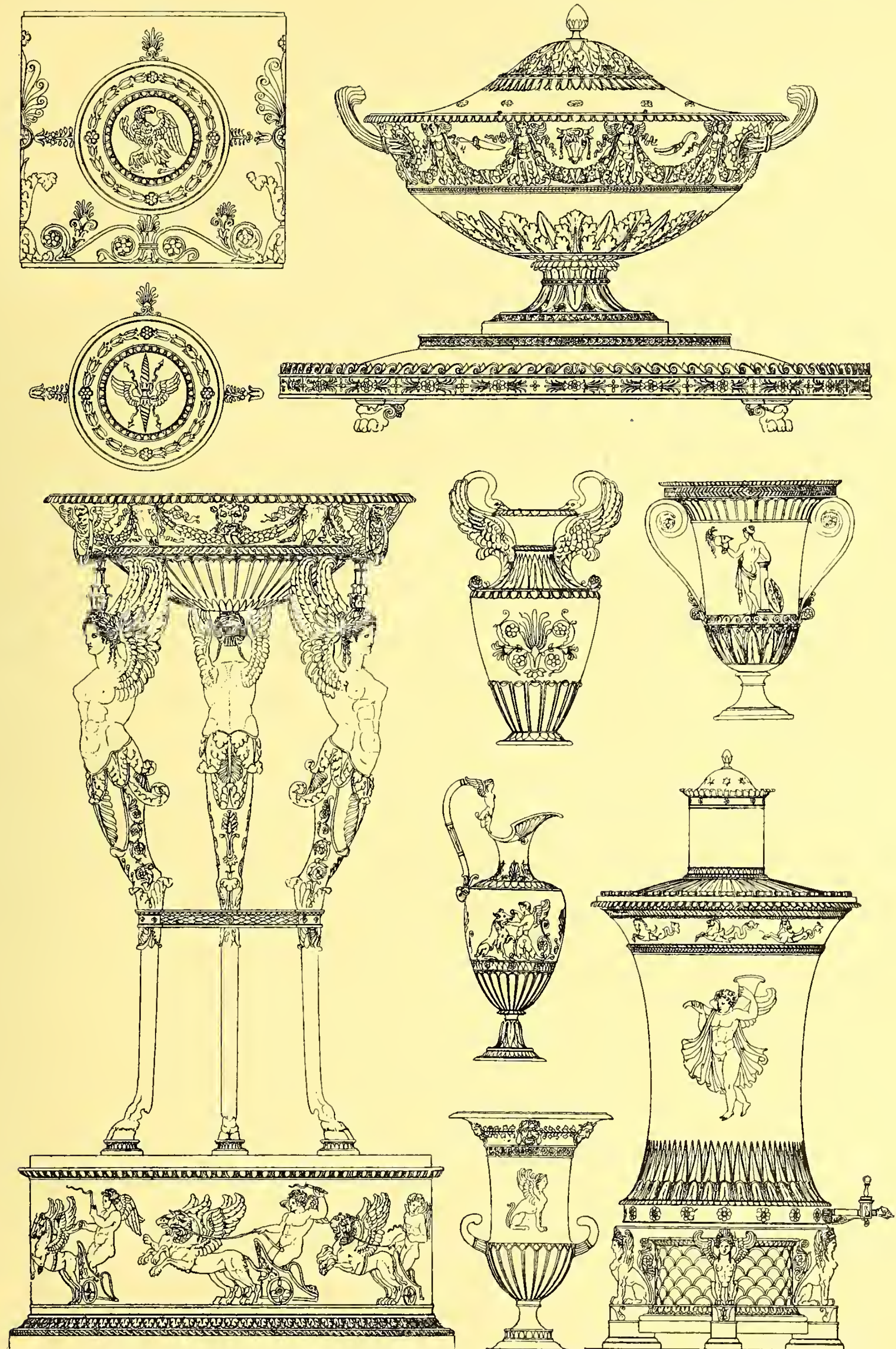
ÉPOQUE PREMIER EMPIRE

**Pot à oille. Fontaine à thé. Burette et Vases divers. — Argent repoussé et ciselé.
Trépied et Motifs. — Bronze ciselé et doré.**

Nous avons représenté dans la partie droite de notre planche quelques pièces d'orfèvrerie où le style Empire s'affirme avec assez de pureté : un pot à oille (soupière), une fontaine à thé, une burette et un vase aux anses formées par un col de cygne : ces pièces sont exécutées en argent et en vermeil. Les ornements ont été fondus et ciselés à part, et appliqués avec une extraordinaire habileté sur le fond préparé pour les recevoir.

Les autres figures, vases, trépied et médaillons insérés dans un décor de frise, sont en bronze ciselé et doré.

Le trépied, rappelant ceux trouvés dans les fouilles d'Herculanum, et n'ayant pas d'autre but, servait cependant à brûler des parfums ou à évaporer des essences : il est porté sur un petit piédestal en marbre, décoré de bas-reliefs.



100. Pot à oille, Fontaine à thé, Burette et Vases divers en argent repoussé et ciselé.
Trépied et Motifs en bronze ciselé et doré.

MONOGRAMMES

ET

MARQUES FIGURATIVES

DE

Faïences

Anspach A	Aprey P. R	Alcora B Q	Delft B:P	Delft CB	Candiana P.A. Crosa
Albissola A	Urbino R	Lille	Delft B.V.S 1702 6/1		
Delft AB	Delft R	Lille	Delft C	Delft CB	Delft C K 1719
Delft AK	Delft R	Lille	Deruta C	Delft C B 1725	Delft C.V:S
Delft A K	Delft R	Delft B	De Custine	Delft Pink 17 1736. CB	Delft C W
Delft AK	Delft 3 estonne	Bayreuth B K.	De Custine	Delft C.B.S.	Delft D
Delft AK	Delft A ITD	Bayreuth B P	Tervueren CCC C.R	Delft CK	Delft D/7
Delft Ai	Delft AK	Delft Clompot		Delft C	Deruta D
Varages A-N	Tours M	Firenza B M		Delft C	Delft D H
Aprey R	Tours M	Niederwiller	Castelli C. A. G.	Delft	Delft D.V.Kboot 1700

Valenciennes — D
Valenciennes — D
Nevers — IDF 1636
Delft — D PAXT
Delft — DAXT
Delft — DSK
Berne — E.I.F 1772
Delft — ES
Marseille — F.
Delft — F 1.680.

Faenza — F
Castel-Durante — F·D· 1543
Moustiers — f
Moustiers — Ef
Moustiers — Fe
Alcora — Fer.
Poitiers — F·F
Castelli — F. G.
Saint-Amand
Saint-Amand — S. A.

Milan — P R Mº
Nevers — F · R 1734
Rouen — G
Rouen
Castelli — GENTILI · P
Castelli — gentile p
Forli — G I
Delft — G
Delft
Delft — G K
Bassano — G. S.

Delft — GVS
Delft — G:v:S
Aire — h
Strasbourg — H
Strasbourg — H 79
Strasbourg — PH
Strasbourg — H 12 30
Delft — 118 H
Delft — H
Saint-Omer — H

Holitsch — H
Holitsch — H.F
Holitsch — H
Nevers — H·B 1689
Quimper — HB
Delft — HB
Delft — HB
Delft — HDK 2
Delft — GdK HdK 1721
Delft — I-L

Delft — 16 HE 34 DEN 2 M.
Delft — HK
Delft — J-C.S R
Orléans — TƎVH
Delft — HvH
Delft — HVMD 1750
Delft — IB
Delft — IB 7
La Rochelle — IB3
Delft — I : D · A
Delft — IDM

Delft
IDW

Delft
K

Nevers
B

Delft
iVB

Septfontaines
B

Delft
LV

Delft
I G ou J : G

Delft
I K

Bristol
J . F
1750

Delft
VB

Septfontaines
B

Delft
LVS

Delft
I G

Lyon
I · P · S

Venise
IG

Delft
iVW

Delft
LC

Delft
NB

Ratisbonne
I · H

Delft
IVK

Voisinlieu
JZ

Delft
LK

Delft
MDK
1764

Delft
IHF
1185
int fortuyn

Delft
IVH
1729

Delft
IG
R

Kiel
K

Montauban
LPQ

Marieberg
MB — B
15 68
11
N. V.

Delft
Ih. J.
183
int fortuyn

Delft
P

Kiel
MB.
K.

Delft
lpk

Delft
P

Kunersberg
KB
5

Delft
LPKan

Delft
MP

Delft
A
IH

Delft
IK

Delft
VE
P

Delft
KVD

Kellinghusen
KH
C.G
P

Gubbio
1527
M
Da ugubio

Delft
ITD
12

Delft
IVK

Delft
P

Delft
K

Delft
IV

Delft
JVDH

Rehweiler
L

- Marans — S / 2 / MR
- Delft — M V B 1757
- Gubbio — N O
- Gubbio — N
- Nuremberg — NB / I
- Orléans
- Pesaro — O+A 1582
- Moustiers
- Moustiers
- Moustiers
- Pesaro — P
- Delft — 1702 P
- Delft — P
- Savone — P B
- Delft — paauw 1740
- Delft
- Delft — PB
- Delft — PD
- Frankenthal — PH F
- Delft — PK
- Delft — PK
- Delft — P V D B
- Delft — P V D S
- Delft — PM
- Delft — P. V: M
- Delft — P V S W V S ·1717·
- Delft
- Delft — R
- Sceaux — K. D. 1756
- Paris — R
- Marseille — R
- Delft — R S
- Saint-Cloud — S. C T
- Rörstrand — Rörst 4/3 70
- Rorstrand — R — N° 1 1/4 H
- Sinceny — S
- Alcora — Soliua
- Sinceny — S. cy.
- Cafaggiolo
- Savone — S
- Delft — SE
- Séville
- Nuremberg — Ströbel: A: 1730
- Faënza — B
- Faënza — B
- Delft — t'hart.
- Delft — THART
- Urbino
- Vineuf — V.
- Vineuf — V DG

Alcora	*Delft*	*Marseille*	*Rouen*	*Delft*	*Zurich*
Delft	*Delft*	*Marseille*	*Delft*	*Delft*	*Zurich*

Marques Figuratives

Hoechst s/ le Main	*Hoechst s/ le Main*	*Stralsund*		*Stralsund*	
Bruges.	*Liège*		*Kiel*	*Séville*	
Tournai			*Sceaux*		
Tournai			*Marseille*	*Marseille*	*Marseille*
Cafaggiolo	*Castel Durante*	*Gênes*	*Gênes*	*Gênes*	*Faënza*
Faënza	*Pesaro*	*Urbino*	*Savone*	*Venise*	
Urbino	*Urbino*	*Turin*			

MONOGRAMMES

ET

MARQUES FIGURATIVES

DE

Porcelaines

Sèvres.			*St. Cloud*	*Marseille* R R	*Vincennes* A
AA	C 30	L		R	
R Sevres.	DECORÉ A SEVRES 30	Sevres 71 Sevres 77	CM	R	L
R	Sèvres 30		S.t C T	*Sceaux*	H
RF Sevres.	SÈVRES 34	R.F. S.51		*Orléans* C	L
R.F Sevres.	SÈVRES 1834	S 52	*Chantilly*	*Etioles* MP	H.L
MN le Sèvres	CHATEAU D'EU	S N 54	*Chantilly* chantilly	*Tour d'Aigues*	Try
M. Imp le de Sèvres	S.V. P 43.	Manufacture Imp le Sèvres	*Chantilly*	*Tour d'Aigues*	
Rouen A P.	*Lille* L	*Lille* L B	*Sceaux* SX	*Bourg la Reine* BR	
Lille LL. +	*Lille* D	*Sceaux*	*Sceaux*	*Bourg la Reine* B la R	L P L P

Niederwiller	*Clignancourt*		*Paris*		
					CP
N N			h		CP
Vaux XX			X		H
Limoges C.D				manufacture du duc dangoulême rue de bondi	MAP
La Seinie			X	A	S
La Seinie LS	D			A	
Boisette B. B.	M			A	X P
Sceaux S:P	M			A	
Mennecy D.V.	M				

Meissen (Saxe)	Höxter	Ludwigsburg	St. Pétersbourg	Grande-Bretagne	
K.P.M.	Höxter		Russie	Bristol	Worcester
K.P.P.C.	Frankenthal		Russie		
			Russie		
			Russie	Stratford-le-Bow	
		Berlin	Danemark	Caughley	
	Nimphemberg	Berlin KPM	Suisse		
		Fuld		Derby	
Vienne		Province de la Thuringe		Chelsa	
Vienne	Baden-Baden			Chelsa	

POINÇONS

DES

MAITRES ET MARCHANDS

Orfèvres-Joyailliers

Poinçons des Maîtres et Marchands orfèvres-joyailliers

Abbeville	Arras	Beaucaire	Bourges	Chartres	Coutances
Agen	Avalon	Beaune	Brest	Château-Gontier	Daligre
Aix	Avesnes	Beauvais	Caen	Château-Thierry	Dieppe
Alais	Aurillac	Bergues	Cahors	Châtellerault	Dijon
Alençon	Autun	Besançon	Calais	Châtillon s/Seine	Dinan
Amiens	Auxonne	Béziers	Cambrai	Chaumont	Dôle
Angers	Bailleul	Blois	Carcassonne	Clermont-Ferrand	Douai
Angoulême	Bar-le-Duc	Bordeaux	Castres	Cognac	Draguignan
Apt	Bar-sur-Aube	Boulogne	Châlon s/Saône	Colmar	Dunkerque
Arles	Bayonne	Bourg	Châlons s/Marne	Compiègne	Etampes

Poinçons des Maîtres et Marchands orfèvres-joailliers

Falaise	Jssoire	Le Vigan	Luçon	Melle	Moulins
Fécamp	Jssoudun	N.D. de Liesse	Lyon	Melun	Nantes
Fontenay	La Charité	Lille	Mâcon	Mende	Narbonne
Gien	La Fère	Limoges	Manosque	Mézières	Nevers
Gisors	Landrecy	Lisieux	Le Mans	Metz	Nîmes
Grasse	Langheac	Longwy	Mantes	Milhau	Niort
Grenoble	Langres	Lons-le-Saulnier	Marennes	Montargis	Noyon
Guise	Laon	Lorient	Marseille	Montauban	Orléans
Le Hâvre	La Rochelle	Loudun	Maubeuge	Montpellier	Paris
Joinville	Laval	Lunel	Meaux	Morlaix	Parthenay

Poinçons des Maîtres et Marchands orfèvres-joyailliers

Pau	Quimper	Saintes	St Omer	Tarascon	Vannes
Payrat	Reims	St Esprit	St Quentin	Thouars	Verdun
Périgueux	Rennes	St Flour	Salins	Toul	Versailles
Perpignan	Réthel	St Germain	Saumur	Toulon	Vesoul
Pézénas	Riez	St Jean d'Angéli	Sedan	Toulouse	Vitry
Poitiers	Riom	St Lô	Semur	Tours	Uzès
Pons	Rochefort	St Malo	Senlis	Trévoux	
Pontoise	Rodez	St Maixent	Sens	Troyes	
Provins	Rouen	St Martin de Ré	Soissons	Valenciennes	
Le Puy	Les Sables	St Ménéhould	Strasbourg	Valognes	

Poinçons originaux des Fourbisseurs de Tolède

EXTRAITS DE LA

Noticia de la Fabrica de espadas de Toledo, que por tantos siglos existio, hasta el fine del XVII, etc.

Par Don Frarcisco de Santiago Palomarès.

1. Alonso de Sahagun, le *vieux* (1570).
2. Alonso de Sahagun, le *jeune*.
3. Alonso Perez.
4. Alonso de los Rios.
5. Alonso de Cava.
6. Andrès Martinez, fils de Zabala.
7. Andrês de Herraez.
8. Andrès Munesten.
9. Andrês Garcia.
10. Antonio de Baena.
11. Anton Gutierrez.
12. Antonio Gutierrez.
13. Antonio Ruiz, *espadero* du Roi.
14. Adrian Zafra.
15. Bartolomé de Nieva.
16. Calcado y Campaneros (1515 ?).
17. Domingo de Orozco.
18. Domingo Maestre, le *vieux*.
19. Domingo Maestre, le *jeune*.
20. Domingo Rodriguez.
21. Domingo Sanchez.
22. Domingo de Aguirre, fils de Hortuño.
23. Domingo de Lama.
24. Dionisio Corrientes (1620 ?).
25. Fabian de Zafra, fils d'Adrien.
26. Francisco Ruiz, le *vieux* (1617).
27. Francisco Ruiz, le *jeune*, son fils, frère d'Antonio.
28. Francisco Gomez.
29. Francisco Zamora
30. Francisco Alcocer.
31. Francisco Lurdi.
32. Francisco Cordui.
33. Francisco Perez.
34. Giraldo Reliz.
35. Gonzalo Simon (1617).
36. Gabriel Martinez, fils de Zabala.
37. Gil de Almau.
38. Hortuño de Aguirre, le *vieux* (1604).
39. Juan Martin.
40. Juan de Leizalde.
41. Juan Martinez, le *vieux*.
42. Juan Martinez, le *jeune* (1617).
43. Juan de Almau (1550).
44. Juan de Toro, fils de Pedro et de Toro.
45. Juan Ruiz.
46. Juan Martinez de Garata, Zabala le *vieux*.
47. Juan Martinez Menchaca (1610 ?).
48. Juan Ros.
49. Juan Moreno.
50. Juan Saceldo.
51. Juan de Meladocia.
52. Juan de Vargas.
53. Joannes de la Horta (1545).
54. Juanes de Tolledo.
55. Juanes de Alquiniva.
56. Juanes de Muleto.
57. Juanes le *vieux*.
58. Juanes de Uriza.
59. Julian del Rey (de race arabe).
60. Julian Garcia.
61. Julian de Zamora.
62. José Gomez, fils de Francisco Gomes.
63. Jusepe de la Hera, le *vieux*.
64. Jusepe de la Hera, le *jeune*.
65. Jusepe de la Hera, le *petit-fils*.
66. Jusepe de la Hera, l'*arrière-petit-fils*.
67. Jusepe del Haza, fils de Silvestre Nieto.
68. Ignacio Fernandez, le *vieux*.
69. Ignacio Fernandez, le *jeune*.
70. Luis de Nieves.
71. Luis de Ayala, fils de Thomas de Ayala.
72. Luis de Belmonte, fils de Pedro de Belmonte.
73. Luis de Sahagun, fils de Alonso, le *vieux*.
74. Luis de Sahagun, fils de Alonso, le *vieux*.
75. Luis de Nieva.
76. Lupus Aguado, fils Juanes de Muleto.
77. Miguel Cantero (1546).
78. Miguel Sanchez, fils de Domingo.
79. Melchor Suarez.
80. Nicolas Hortuño de Aguirre.
81. Pedro de Toro.
82. Pedro de Arechiga.
83. Pedro Lopez.
84. Pedro de Lazama.
85. Pedro de Lagaretea.
86. Pedro de Orozco.
87. Pedro de Belmonte.
88. Roque Hernandez.
89. Sebastian Hernandez, le *vieux* (1637).
90. Sebastian Hernandez, le *jeune*.
91. Silvestre Nieto.
92. Silvestre Nieto.
93. Thomas de Ayala (1525 ?)
94. Zamorano el *Toledano*.
95. Fourbisseur inconnu.
96. Fourbisseur inconnu.
97. Fourbisseur inconnu.
98. Fourbisseur inconnu.
99. Fourbisseur inconnu.

Poinçons originaux des Fourbisseurs de Tolède

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36
37	38	39	40	41	42
43	44	45	46	47	48

Poinçons originaux des Fourbisseurs de Tolède

49	50	51	52	53	54
55	56	57	58	59	60
61	62	63	64	65 66	67
68	69	70	71	72	73
74	75	76	77	78	79
80	81	82	83	84	85
86	87	88	89	90	91

92 SN	93	94	95	96	97	98	99



« CANTONE » DE DELLA ROBBIA — FRAGMENT (Renaissance.)

LEXIQUE DOCUMENTAIRE

DES

Connaissances utiles aux Experts et aux Amateurs.

A

Abbatial. — Ce qui a rapport aux abbés, privilège, propriété, instruments du culte : mitre abbatiale, sceau abbatial, etc.

Accoudoirs. — Appuis qui forment les bras du fauteuil, de la chaise.

Acier. — Modification du fer obtenue par divers procédés qui opèrent un mélange de fer et de carbone. Connu dès la plus haute antiquité, l'acier, au moyen âge, s'employa à une foule d'ustensiles, et surtout à de grands miroirs qui réfléchissaient les images mieux que le cuivre dont se servaient les anciens, et qui conservaient plus longtemps leur poli; plus tard à de petits objets imitant le diamant, boutons d'habit, agrafes de manteaux, fermoirs de réticules, navettes, etc. Il existe également des boites russes en acier poli, avec guirlandes plaquées en cuivre, de différentes couleurs.

Affiquets. — Joyaux destinés à la parure et plus particulièrement à l'ornement de la tête.

Agate. — Nom général d'une sorte de pierre fine, dure, non transparente et susceptible d'être polie. On distingue : la *cornaline* rouge; la *calcédoine* laiteuse; l'*onyx* blanc, crème et noir; les *sardoines* rouge, orange, brune; les *saphorines* bleu pâle, qui sont très rares; les *chrysoprases* vert pomme; *l'agate œillée* à couches circulaires; *l'agate jaspée*; *l'agate arborisée*; *l'agate mamelonnée* à ondulations; *l'agate mousseuse*; enfin *l'entydre* qui renferme des gouttes d'eau.

Aigrette. — Bijou pour la coiffure, fait souvent de plumes ou de tiges métalliques souples enrichies de pierres précieuses.

Aiguière. — Vase à contenir l'eau, de formes élégantes et souvent de matières précieuses. Le mot vient de Aigue, eau, et de Aiguier, réservoir d'eau. Ce vase, au moyen âge, porte sur un bassin de décor plus simple et de reliefs moindres. Très rare, quand elle est authentique. Le plus souvent, produit de la contrefaçon.

Ailette. — Décor en forme d'aile, et de petite dimension, qui se trouve sur des casques, des vases et des cristaux.

Ajouré. — Découpé à jour; forme de décor employée dans le travail de la pierre, du bois, du métal et de la céramique.

Albâtre. — Pierre calcaire, chaux carbonatée, concrétionnée, marbre incomplet. Au moyen âge l'albâtre jaune et blanc est utilisé pour des vases, des statues et bas-reliefs de monuments funéraires, et même des revêtements d'appartements. L'alabastrite, albâtre transparente.

Allégorie. — Expression d'une idée à l'aide de figures fictives, ou représentation par des éléments réels d'une invention de l'imagination.

Allouyere (mot ancien). — Bourse, gibecière, du latin *alloverium*; souvent en cuir, quelquefois en velours, en satin et brodée; on la portait à la ceinture et on y enfermait son argent, ses papiers, ses bijoux.

Almandyne et **Alabandine** (mots anciens). — Variété inférieure du rubis.

Amarante. — De couleur rouge pourpre, velouté.

Ambre. — Gomme d'origine végétale. On la trouve sur le bord de la mer Baltique, quand les tempêtes l'y rejettent, ou en creusant le sable à une certaine profondeur. L'ambre est d'un jaune doré; il se sculpte, se taille et se lime. Sa couleur, son poli doux et onctueux, enfin sa légèreté et son parfum discret en font tout le mérite. Les anciens l'ont employé à la sculpture et dans les parures. Au moyen âge, on en faisait usage, surtout pour les grains de chapelet qui, passant dans les doigts, s'échauffaient et répandaient leur parfum. On s'en servait encore pour de petites images de sainteté et des reliquaires (travail allemand). Enfin, mis en poudre, il était du nombre des ingrédients usités dans les embaumements.

Améthyste. — Corindon hyalin d'un beau violet; ne pas confondre avec le quartz hyalin violet, qui est un cristal de roche de la même couleur, mais inférieur sous le rapport de la dureté, de la pesanteur spécifique et du poli.

Ameublement. — Tout objet mobilier destiné à décorer ou à meubler une pièce, ainsi que certains meubles devenus immobiliers par destination.

Ampoule. — Vase consacré à garder l'huile du baptême (ampulla chrismatis). Elle était suspendue au-dessus d'un autel et offerte à l'adoration des fidèles. La sainte Ampoule de Rheims fut la plus célèbre; toutes les églises avaient la leur. Ce vase sacré a la panse large, le col étroit et allongé. Dans la vie privée, les vases ou flacons ayant la même forme, prirent le même nom.

Andiers. — (Voir *Landier.*)

Animalier. — Artiste, peintre ou sculpteur, qui s'attache spécialement à la représentation des animaux.

Anneau. — Ornement en métal, en pâte de verre ou en agate, qui, depuis les temps les plus reculés, se porte au doigt, en signe d'alliance, ou comme instrument sigillaire. Il est souvent orné de pierres précieuses ou d'incrustations d'or. Au moyen âge et pendant la Renaissance, il est fréquemment enrichi d'émaux et de ciselures.

Anneaux d'oreille. — Boucles d'oreilles.

Li vieux Galindres fist li rois demander...
Espérons d'or li fist ès piez fermer
Et les aniaus ès oreilles clouer. (*Roman d'Agoullant.*)

Anse. — Partie saillante et souvent arrondie par laquelle un objet peut être saisi.

Anticaille ou **Antiquaille.** — Mot italien en usage à Fontainebleau, dans son acception sérieuse, au commencement du XVIᵉ siècle; anticaille, dans notre langue, désigne le fretin et les objets d'origine douteuse. L'anticaille, dans son acception sérieuse, désigne les objets antérieurs au Xᵉ siècle: à partir de cette date, ces objets constituent la *haute curiosité*, et aussi la *curiosité* tout court.

Apocalypse. — Le livre du Nouveau Testament, qui renferme les révélations faites à l'apôtre Jean.

Appliques. — Chandeliers à bras : sortes de chandeliers, à plusieurs branches, qu'on appliquait contre le mur. Les formes en sont très variées depuis le début du XVIIᵉ jusqu'à la fin du XVIIIᵉ siècle.

Aquamanile. — Aiguière affectant la forme d'un animal.

Arabesques. — Ornements niellés, damasquinés, gravés ou émaillés, posés sur le métal dont est fait un objet d'art. Nom oriental qui vient de ce que, la représentation de la figure humaine étant défendue par les religions juive et musulmane, l'ornementation orientale sut trouver des décors spéciaux, sans blesser la coutume religieuse. Cette ornementation, introduite en Europe, fut de là dénommée arabesque. On l'emploie également en architecture.

Arcade. — Ouverture en forme d'arc (architecture).

Arc. — Courbe de voûte (terme d'architect.).

Arc. — Arme faite d'une pièce de bois, amincie aux extrémités, et tendue d'une corde à boyau, qui courbe la pièce de bois en forme d'arc.

Archer. — Le soldat qui se servait de l'arc.

Architectonique. — Qui a rapport aux formes et à l'art de l'architecture.

Argent. — Métal autrefois désigné suivant son titre; on disait : argent de roy, argent fin, argent d'Avignon, argent de Limoges, argent de Chypre (fil de lin entouré d'un fil plat d'argent).

Argentier. — Un orfèvre, un changeur et en général tout homme chargé de manier de l'argent. Charge de cour, établie en France, avec titre d'office, depuis la seconde moitié du XIII[e] siècle. Cet officier était chargé du contrôle de toutes les dépenses du roy et de sa maison pour meubles, habillements et menus plaisirs. Ces fonctions, toutes de confiance et d'intimité, créèrent, selon les règnes, des favoris, des hommes politiques puissants, et, en Jacques Cœur, un véritable surintendant des finances.

Argent verré, Enverré. — Argent travaillé, orné ou doré par parties, par bandes. La manière d'enverrer l'argent consistait à l'orner par parties, soit de travaux de ciselure, soit de travaux de dorure, soit d'incrustations d'émaux.

Armes. — Voici la liste des armes anciennes qui peuvent se trouver dans une collection :

Arbalète, arc, arçon, arquebuse, badelaire, baïonnette, bombarde, bracquemart, candjar, casse-tête, cimeterre, claymore, colichemarde, couleuvrine, coutelas, couteau, dague, damas, dard, épée, épieu, éprouvette, flamberge, flèche, flissah, framée, fusil, hache, hallebarde, jacquemart, javelot, kathar, kokiée, kriss, lame, lance, langue de bœuf, malchus, mousquet, pertuisane, pierrier, pieu, pic, pistolet, poignard, poitrinal, pommeau, rapière, sabre, sarbacane, serpentin, tomawack, traban, tromblon, vallone.

Armure. — Les pièces diverses, destinées à protéger le corps contre les coups. Ces pièces sont très nombreuses, et chacune comprend une infinité de parties toutes désignées d'un nom spécial. On comprendra que les limites de ce lexique ne nous permettent pas de transcrire ici ces inépuisables nomenclatures.

Arqué. — En forme d'arc.

Assiettes. — Pièce dont on se sert à table : il en existe en bois, en argent, en émail, en étain, en faïence, en porcelaine, etc. Celles que leur décor rend précieuses sont les assiettes en émail de Limoges et de Venise; en porcelaine de Sèvres, de Saxe et de Chine; en faïence italienne, de Rouen, de Delft, de Moustiers, etc.

Asymétrie. — Parti pris de disposition irrégulière.

Aumônière. — Petit sac en cuir, ou velours brodé et armorié, avec fermoir en argent ou en or pour les femmes; en fer pour les hommes ; on la portait à la ceinture avant Charles IX. Elle fut remplacée au XVII[e] siècle par le *réticule*, dont le langage, par une déformation ironique, fit le *ridicule*.

Elle avait elle-même remplacé l'allouyère.

Auréole. — Cercle lumineux que les artistes tracent comme symbole d'expression autour des têtes sacrées.

Autel. — Sorte de table, où l'on offre des sacrifices à la divinité.

Autel (Table de dessous d'). — Parement qui enveloppe l'autel et qu'on appela table de dessous, quand il était sous le parement; en repoussé d'or, d'argent et de cuivre émaillé; il était monté sur châssis de manière à pouvoir être rapporté dans le trésor de la sacristie aussitôt le service fini.

Autel (Table de dessus d'). — Tableau peint ou sculpté, qui se fermait au moyen de volets; on appela cette décoration la table de dessus et plus tard un retable. Dans les voyages l'autel portatif était toujours ainsi décoré.

B

Bahut. — Dans l'origine une enveloppe de cuir, ou d'osier couvert de toile, qui enveloppait un coffre; ensuite le coffre lui-même; presque toujours une large boîte dans laquelle on renfermait d'autres boîtes, puis, lorsque le mobilier, de nomade, devint fixe et stable, une grande armoire munie de ses tiroirs.

Balais. — Rubis balais d'un rose clair. On n'a connu au moyen âge que le beau rubis et le rubis balais; cette dernière dénomination semble avoir prévalu pour désigner tous les rubis.

Balancier. — Pièce de bois ou de métal,

mobile sur un pivot, et dont le balancement aide à la régularité dans la marche d'une horloge ou d'une pendule.

Balustre. — Petit pilier à onglet au milieu; et appartenant à un système décoratif.

Barbe. — Nom de certains travaux de dentelle, de mousseline, etc..., d'une forme déterminée.

Bard. — Terme de blason.

Bardeau. — Terme de blason.

Barillet. — Petite boîte, en forme de cylindre, où se trouve enfermé le ressort d'un pendule ou d'une montre.

Baromètre. — Instrument de physique destiné à mesurer la pression atmosphérique. On recherche principalement ceux qui sont à colonne droite de mercure, parce que l'encadrement sculpté est parfois d'une grande richesse.

Basse-lice ou lisse. — (Voir *Tapis de basse-lisse.*)

Bassin. — On les faisait presque toujours en cuivre repoussé largement d'ornements et de fleurs. — Cuivre jaune ou rouge.

On ne saurait trop se défier des imitations.

Batiste. — Sorte de toile de lin, au tissu très fin.

Berceau. — Lit de petit enfant. Les plus recherchés sont en bois sculpté.

Bille. — Mors de chappe, en forme de boule.

Billette. — Terme de blason.

Biscuit. — État de la porcelaine, n'ayant pas encore reçu une couverte d'émail.

Bobèche. — Petite couronne de verre qu'on adapte au chandelier, pour empêcher la cire fondue de se répandre.

Bois de rose. — Bois précieux, de couleur rose, très employé en marqueterie.

Boîtier. — Petite boîte, plus ou moins décorée, qui contient le mouvement d'une montre.

Bol. — Récipient à liquide, dont la caractéristique est de n'avoir jamais d'anse. Il en existe de toutes les matières et de toutes les époques.

C'est le décor surtout qui lui donne sa valeur.

Bonbonnière. — Charmant objet qui, après avoir été d'usage courant, pour contenir des pastilles, est devenu matière à collection. On en a fait en or, argent, gemmes, ornées d'émaux et de pierres précieuses, ciselées; en écaille, en corne, en ivoire : suivant les époques Louis XIV, Louis XV, Louis XVI.

Bonheur du jour. — Meuble de l'époque Louis XVI; petit bureau surmonté d'un corps à deux portes avec fond de glace : généralement en acajou avec bandes de cuivre, galerie, patins et boutons de poignée.

Bordures de gueules. — Terme de blason.

Bosse. — Reliefs produits sur le métal, par des repoussés intérieurs.

Boucle. — Petit instrument pour joindre et fermer : d'où ses applications fréquentes.

Boucle de corsage. — Bijou employé pour fermer le corsage, et aussi pour en décorer les bords, aux épaules, et à la gorge, quand il était décolleté.

Boucle d'oreille. — Bijou que l'on pend au lobe de l'oreille. Énorme variété depuis les temps les plus reculés.

Bouclier. — Arme défensive.

Bougequin. — Sorte de sacoche qui se pendait à la ceinture.

Bouts de table. — Flambeau à deux branches, que l'on mettait sur la table, de chaque côté du surtout (à partir de l'époque Louis XV). On désigne aussi sous ce nom des salières doubles en argent ciselé ou en porcelaine de Sèvres ou de Saxe.

Bouton. — On les faisait en toutes matières : les uns destinés à fermer le vêtement, les autres en garniture décorative.

Bracelet. — Ornement qui se porte au bras. Connu de toute antiquité.

Broc. — Pot à embouchure allongée et large.

Brocart. — Étoffe de soie, brochée de soie, d'or ou d'argent.

Brocatelle. — Étoffe brochée. On donne également ce nom à un marbre qui se rapproche de la brèche, mais à puddings serrés.

Broche. — Petite agrafe à ardillon mobile. La broche a souvent la forme d'un anneau et porte une devise émaillée ou gravée.

Broderie. — Travail à l'aiguille, connu de toutes les époques.

Brûle-parfum. — Cassolette en or, argent ou bronze, coiffée d'un couvercle percé de trous.

Buffet. — Meuble à deux corps, le corps inférieur avançant un peu. Quatre portes battantes : tiroirs mobiles en haut du corps inférieur. Du commencement de la Renaissance à la fin du règne de Louis XIII, on fait le buffet en noyer ou en chêne. Les plus beaux types de buffet ont été souvent copiés.

Buire. — Buhe et buée : vase dont l'ouverture s'évase et s'allonge. La buire se rapproche et se distingue à la fois de l'aiguière.

Bureau. — Plat, il était fait, à l'époque Louis XIV ou Louis XV, d'une table en bois de rose ou en bois laqué, orné de bronzes ciselés. A l'une des extrémités, se trouvait un casier dominé par une pendule. En dos d'âne ou à cylindre, il était fait surtout en acajou; parfois en marqueterie. A l'époque de Louis XVI, on en fit de plats, avec, de chaque côté de l'espace réservé pour les jambes, des rangées de tiroirs mobiles; ils étaient en bois noir, orné de cuivre, d'étain, d'ivoire, etc.

Burettes. — Deux burettes, l'une contenant le vin, l'autre l'eau, dont on se sert à la messe. Le bassin qui reçoit l'eau devient le plateau des deux burettes. Les burettes étaient marquées d'un A et d'un V pour les distinguer. En dehors de ces burettes destinées au culte, et qui sont généralement en métal, il en était d'autres en verre de Bohême taillé, qui sont assez recherchées des collectionneurs.

Burgau. — Ornements découpés et incrustés avec la Burgaudine.

Burgaudine. — Sorte de nacre à reflets prismatiques.

C

Cabaret. — Service de tasses ou de verres sur un plateau, toutes les pièces ayant un même décor d'ensemble. Il en est en porcelaine, faïence, cristal de roche, verre de Bohême, or, argent et vermeil. Le cabaret tête-à-tête se compose de deux tasses avec leurs soucoupes, de la crémière, du sucrier et du plateau.

Cabasset. — Casque d'uniforme du XVe et XVIe siècle : il est en forme de calotte pointue, à petit bord circulaire plat. Généralement de métal uni. Se défier de ceux qui sont ornés. Le décor, pour habile qu'il soit, n'en est pas moins un anachronisme. Et pourtant il est dans des collections de ces cabassets de simple soldat, qu'on prétend avoir protégé le front de connétables illustres !

Cabinet. — Petit buffet à compartiments.

Cabochon. — De Caboce et Caboche. En forme de tête arrondie. Toutes les pierres qu'on polit en relief arrondi et sans les tailler; lorsqu'on les évide par-dessous pour leur donner de la transparence, on dit un cabochon chevé. Le moyen âge et, de nos jours, l'Orient ont ains porté la plus grande partie de leurs pierres fines, rubis, prismes d'émeraudes, œil-de-chat, turquoise, grenat, pierre de lune, etc.

Cachemire. — Tissu fait avec la soie des chèvres du Thibet.

Cachet. — Bijou fait en toutes matières précieuses ou non, qui se portait avec la montre, et contenait à la base, soit une figure en intaille, soit des armoiries.

Cadenas. — Genre de serrure qui s'adapte à une chaîne. — (Voir le mot NEF, *in fine.*)

Cadran. — Plaque sur laquelle sont inscrites les heures. Il y en a beaucoup qui sont décorés de toutes manières, sculpture, gravure, découpage, émail, etc.

Calendrier. — Ensemble des divisions du temps, présenté en tableau ou en feuilles.

Calice. — L'Église, dans les premiers siècles, s'est contentée de calices de bois, de corne et de verre; plus tard, elle a défendu l'usage du

bois absorbant, du verre cassant, du cuivre « quia provocat vomitum », de la corne qui est impure; enfin, elle a prescrit de préférence l'or et l'argent. Cette progression de luxe a suivi la marche de sa prospérité, et la forme du calice s'est modifiée aussi selon les changements introduits dans la distribution de l'Eucharistie. Le XIVe et le XVe siècle ont laissé en ce genre des merveilles de travail français et allemand; la Renaissance également.

Camaïeu (Peinture en). — Dès le XIVe siècle, peinture qui se modèle par la seule opposition du noir sur le blanc. Au XVe siècle et dans la première moitié du XVIe, le mot *Camaïeu* n'était pas encore pris dans cette acception. Maintenant on désigne ainsi toute peinture pour laquelle on n'emploie qu'une seule couleur, violet, rose, bleu, noir. D'autres fois, les noirs sont généralement allemands. Les violets, les bleus et les roses se rencontrent sur les porcelaines de Saxe et de Sèvres. Ces derniers sont recherchés.

Camée. — Nom générique donné à toute pierre sculptée en relief. L'antiquité et la Renaissance ont laissé un grand nombre de chefs-d'œuvre de ce genre, sur pierres fines.

Canapé. — Siège à dossier où plusieurs personnes peuvent prendre place. Les plus recherchés sont ceux du XVIIe et du XVIIIe siècle, lorsque la richesse en égale la conservation parfaite de la sculpture des bois, et des étoffes, brocart, soie, satin et tapisserie.

Candélabre. — Flambeau à plusieurs branches; en argent (très rare) et en bronze doré pour le XVIIe et le XVIIIe siècle. Sous l'Empire, colonnes portées par des femmes, ou portant des femmes drapées qui à leur tour soutiennent les branches (bronze en partie doré et vert antique). Se défier des contrefaçons. Pour les candélabres d'église, ceux-là seuls sont curieux qui sont antérieurs au XVIIe siècle.

Canette. — Vase à boire cylindrique, avec anse et couvercle. Presque toutes en grès, en faïence de Nuremberg; parfois en cristal de Bohême.

Canevas. — Toile au tissu très large, pour la tapisserie et la broderie.

Cannelé. — Orné de cannelures, rayures en creux le long d'une colonne.

Caparaçon. — Couverture d'apparat de cheval. N'a de valeur qu'autant qu'il est brodé.

Caqueteuse. — Nom donné à un siège à accoudoirs, du XVIe siècle. Ne pas confondre ce meuble avec celui que nous appelons aujourd'hui une *causeuse*: le rôle est le même, mais la forme diffère du tout au tout.

Cariatides. — On nomme ainsi des figures qui n'ont pas d'autre objet que de dissimuler un pilier et de sembler soutenir un entablement.

Carreau. — Nom que l'on donnait autrefois aux coussins d'un siège, fauteuil ou banc à dais.

Carrelage. — Ensemble décoratif qui repose sur une disposition de carreaux de faïence.

Cartel. — Pendule terminée en pointe et destinée à être accrochée au mur. Elle a remplacé, vers la fin du XVIIe siècle, l'horloge religieuse.

Il en existe en bois sculpté et en bronze doré et ciselé. Les contrefaçons en sont très fréquentes.

Cartouche. — Ornement susceptible de recevoir une inscription.

Cassolette. — Petite boîte en or ou en argent, pendue à un breloquier, et contenant un parfum, et le laissant échapper par de très petits trous. — Un vase d'argent ou de bronze dans lequel on brûle un parfum.

Ce sont des pièces exquises, sculptées ou ciselées finement, qui se sont multipliées et même imitées, depuis le commencement du XVIIe siècle jusqu'à nos jours. Il en reste de fort belles du temps de Louis XIV, Louis XV, Louis XVI et de l'Empire.

Cathédrale. — Église diocésaine où l'évêque a son siège.

Ceinture. — Ruban, cordon ou lanière de cuir ou de plaques de métal dont on se ceint le milieu du corps.

Sa valeur dépend du tissu, et surtout de la boucle.

Céladon. — Vert pâle, couleur de la feuille du pêcher. — Se dit aussi d'un émail unicolore de tous les tons, qui couvre la porcelaine de Chine et de Japon.

Le plus commun est le gris; les plus beaux sont le bleu en pois, dit *ciel après l'orage*; le rouge, dit *haricot rouge*; le jaune d'or. Les céladons sont presque toujours craquelés. Les anciens seuls ont de la valeur.

Chaières et cheyere, chaire. — Expression qui s'étendait du trône, chaire royale, à la chaire percée (Sagesse de Charron). Conservé dans l'acception de chaire à prêcher. Les grandes chaières, appelées faudesteul, les chaières à différents usages, et jusqu'aux plus infimes, étaient le monopole du peintre de la cour. Le mot chaise, qui a remplacé chaière, est de la fin du xve siècle.

Chaînette. — Petite chaîne. Se dit aussi d'un point de broderie destiné à rabattre une couture, *point de chaînette.*

Chaise à porteurs. — Sorte de guérite fermée, où l'on s'asseyait, pour se faire transporter en ville ou dans les appartements.

Châlit, chaalict, chaalit et chaliz. — Bois du lit et quelquefois, mais rarement, coucher tout garni. Au moyen âge, où la vie était peu stable, on trouvait des châlits partout, mais, si l'on n'apportait pas avec soi les matelas et les oreillers pour les garnir, on couchait sur la dure.

Champ d'azur. — Terme de blason.

Champlevé. — Ciselure faite sur le fer uni.

En matière d'émail, partie du métal enlevée, pour y verser la matière qui se vitrifie au feu.

Chandelier. — La forme n'a pas changé depuis les époques les plus reculées. Seules l'ornementation et la matière ont varié.

Les chandeliers de haute curiosité sont objet de sollicitude... pour les contrefacteurs.

Chanfrein. — La partie de l'armure du cheval qui couvrait sa tête sans se rattacher au frein. Le luxe en avait fait un objet d'art et un travail d'orfèvrerie.

Chaperon. — Coiffure usitée au moyen âge.

Charnière. — Assemblage de deux pièces de bois ou de fer, mobiles l'une sur l'autre.

Charpentiers. — Ouvriers qui travaillent les charpentes de bois. Corporation qui fut très importante au moyen âge.

Châssis. — Ouvrage de serrurerie ou de menuiserie, qui sert d'encadrement.

Chastons et culets, chaton. — En grand usage dans l'orfèvrerie du moyen âge; il satisfaisait aux changements fréquents subis par les pierreries, qui passaient, suivant les caprices, de la couronne aux souliers, de la ceinture aux vases de tables. Il y avait pour monter les pierres des chatons à crampons.

Les chatons se faisaient en or et en argent.

Châtelaine. — Plaquette articulée pouvant supporter cinq breloques; il en existe en or, argent ou cuivre, du temps de Louis XV et Louis XVI.

Chef-d'œuvre. — Dans les anciennes corporations, ce mot désignait l'ouvrage que devait exécuter l'apprenti pour être reçu maître.

Chiennetz, cheminés et queminel, chenets. — Presque toujours en fer, de grandes dimensions et ornés de figures souvent d'une très belle ordonnance. Il s'en est conservé bon nombre.

Le chenet a remplacé le landier.

Chiffonnier. — Petit meuble en bois de rose ou acajou, et muni de tiroirs nombreux. Ceux du temps de Louis XV, Louis XVI et de l'Empire étaient souvent garnis de bronzes.

Chimère. — Animal fantastique, dont la transformation au caprice de l'artiste se prêtait à une infinité de motifs décoratifs. Il en existe en porcelaine, en faïence, en cristal, en jade, en pierre de laar, en émail cloisonné; on en rencontre souvent dans la sculpture des meubles de la Renaissance.

Chrysolithe. — Pierre jaune transparente. Valeur insignifiante.

Ciboire. — Pièce d'orfèvrerie du culte catholique, en or ou argent, repoussé ou ciselé. Il en existe de très beaux du xvie siècle.

Cintre, cintré. — Courbure concave d'une voûte.

Cippe. — Colonne tronquée.

Ciseau. — Instrument dont on se sert pour ciseler. Instrument formé de deux lames croisées pour couper le fil et les étoffes. Il en existe de ciselés, dorés, ou incrustés d'or.

Ciselure. — Travail du métal au ciseau.

Clef. — Objet de serrurerie, qui a donné lieu, du temps des corporations, à de véritables chefs-d'œuvre.

Cloisonné. — Émail répandu dans des alvéoles de cuivre, suivant un dessin prévu. Les cloisons sont rapportées sur le métal.

Coffret. — Petit coffre. Toutes matières, toutes les époques, tous pays. Toutes valeurs.

Colonnette. — Petite colonne; élément de décoration architectonique.

Commode. — Meuble à tiroirs. Toute leur valeur dépend de la beauté des bronzes et des marqueteries qui les ornent.

Compas. — Instrument formé de deux branches, à l'aide duquel on peut tracer des courbes, ou prendre des mesures.

Console. — Meuble qui s'applique contre la muraille : une table qui n'aurait que deux pieds, XVIIe, XVIIIe siècles. La richesse de la sculpture et la beauté des marbres qui les couvrent leur donnent de la valeur. Les bronzes font rechercher les consoles du premier Empire.

Contrefort. — Mur servant d'appui à un autre.

Coq. — Petite pièce de métal derrière laquelle on abritait le mouvement d'une montre. Il est des coqs d'un très beau travail décoratif.

Corbeau. — Pierre saillante sur laquelle doit reposer la corniche. (Architecture.)

Corbeille. — Panier léger, sans anse.

Cordouan, Cordewan, cuir de Cordoue. — Cuirs dont on se servait au moyen âge. Cordoannier, dont nous avons fait cordonnier, vient du mot Cordouan. Ce cuir était principalement employé dans la chaussure. Cuirs gaufrés, polychromés et dorés, destinés à la tenture des appartements ou à la garniture des sièges et des coffrets.

Cornaline. — Agate où le rouge domine.

Corne (à la). — Corne d'abondance qui se trouve dans le décor de certaines pièces de céramique rouennaise. On dit : *Un plat à la corne.*

Corporation. — Association autorisée de gens exerçant la même profession. Les corporations furent supprimées en 1789.

Couette. — Coussin de plumes, dont on couvrait le siège des bancs et chaises de bois.

Coulis. — Sauce passée au tamis, et faite d'un consommé à cuisson lente.

Coupe. — Récipient, généralement porté sur un pied, et dont on se sert pour boire. Il en existe, suivant les époques, en pierre, or, argent, bronze, émail; ces dernières surtout ont une grande valeur, quand elles ne sont pas des contrefaçons.

Couvert. — La cuiller, la fourchette, le couteau; quelquefois réunis en une seule pièce et pliant. Petites curiosités.

Cramoisi. — Couleur rouge foncé.

Craquelé. — État fendillé de l'émail couvrant une porcelaine. Il y a des craquelures naturelles, et des craquelures artificielles.

Crédence. — Coffre sculpté monté sur jambages, surmonté d'un fond plat formant fronton. On applique aussi ce nom, à tort, à tout meuble à deux corps en bois sculpté, de la Renaissance.

Cristal. — Cristal de roche. La plus dure de toutes les variétés du quartz. Dans sa forme primitive, prismes à six pans terminés par deux pyramides. Moins dur que les pierres fines, le cristal de roche raye le verre et résiste à la lime. Au moyen âge, le verre n'atteignant pas à l'éclat du cristal, on n'eut pas besoin de distinguer le cristal de roche ou naturel du cristal artificiel. On disait simplement cristal. A l'époque de la Renaissance, quand les verreries de Venise luttèrent avec l'éclat du cristal naturel, même avant la fabrication du verre à base de plomb, on distingua soigneusement le cristal de roche du cristallin de verre. On appela ce dernier cristal de Venise. La Renaissance a quelques pièces dont la taille, les reliefs, les montures d'or, d'argent et d'émail sont des objets de prix. Quelques reliquaires; intailles à personnages. Boules et poires pour lustres, etc.

Crosse. — Bâton pastoral des évêques et des abbés du moyen âge : il en existe en or, argent bronze à ciselures, émaux, pierres précieuses; très recherchées ainsi que les crosses d'ivoire sculpté, qui sont en butte à de fréquentes imitations.

Cruche ou **Cruchon.** — Il en est en grès de Flandre; en grès de Munich uni, forme de flûte. D'autres ventrus, aux panses émaillées, parfois polychromes sur moulages fins, des XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles. Se défier des contrefaçons qu'il est parfois difficile de reconnaître.

Crucifixion. — Tableau représentant la mise en croix de Jésus.

Cruciforme. — En forme de croix.

Cubitières. — Une des parties de l'armure.

Cufique ou **Coufique.** — Nom du caractère

dont se servaient les Arabes avant le IVe siècle de l'Hégire.

Cuiller ou **Cuillère.** — Instrument pour prendre les aliments liquides.

Presque toujours en argent. Ornées parfois à la main de statuettes et de chiffres ou d'armoiries sur plats.

Cuir, cuir gaufré. — (Voir *Cordouan.*)

Il existe, du XIe au XVIIIe siècle, beaucoup de petits objets, gaines et étuis, et reliures de livres, dorés au petit fer d'ornements, de fleurs de lis; des coffres (XVIe siècle) timbrés au fer d'ornements et figures dorées. Objets recherchés des collectionneurs.

Cuissart. — Partie de l'armure.

Cuissets. — Partie de l'armure.

Culs-de-lampe. — Ornement d'architecture et d'imprimerie.

Custode. — Enveloppe et gaine, puis pavillon qui enveloppe les hosties, enfin rideau et voile qui recouvre le ciboire aux hosties consacrées. N'a de valeur que par la broderie qui la décore, ou le tissu dont elle est faite.

Cylindrique. — En forme de cylindre.

Cymatiforme. — En forme de cymaise. (Architecture.)

D

Dague. — Poignard, XVe au XVIIe siècle, en fer plus ou moins orné.

Les dagues ont subi beaucoup d'arrangements, qui rendent difficiles les preuves d'authenticité et empêchent de déjouer les contrefaçons.

Dais. — Partie qui domine un siège. Ce sont les étoffes qui le décorent qui en font la valeur.

Dallage. — Décoration du sol à l'aide de dalles.

Damas. — Étoffe de soie brochée.

Damas. — Étoffe d'acier très fine, dont on fait des sabres, des casques, des boucliers, des ciseaux, des coupes, des armes, des canons de fusil, sur lesquels l'Orient a prodigué les damasquines d'or ou d'argent.

Damasquine. — Dessins en or ou en argent que l'on applique sur un métal étranger, souvent le damas, auquel ce procédé de décor emprunte son nom.

Dames, Damier. — Jeu très ancien. Il existe des damiers en laque, en ébène, avec dames en ébène, bois, ivoire et os sculptés.

Dauphins. — Mammifères de la famille des cétacés.

Dentelles. — Travail à l'aiguille ou au fuseau.

Les plus belles et les plus chères sont celles de Venise, Alençon, Angleterre, Valenciennes, Bruges, Malines, Bruxelles, Gênes.

Les autres dentelles, d'Espagne, de Portugal, d'Italie, de Grèce et d'Allemagne, sont de valeur très inférieure.

Diamètre. — Ligne droite qui va d'un point de la circonférence à un autre, en passant par le centre.

Dinanderie. — Chaudronnerie de cuivre rouge et jaune (de la ville de Dinant, où elle avait prospéré). Les Dinants, *potiers d'arain*, travaillaient au repoussé. Il nous reste des œuvres d'art qui n'étaient que des chaudrons (XIIIe siècle).

Diptyque. — Deux plaques, généralement d'ivoire, se repliant l'une sur l'autre. (Du XIIe au XVe siècle), sculptures à sujets religieux.

Disque. — Corps plat et rond.

Dôme. — Construction voûtée, en forme de demi-sphère, et dominant certains monuments.

Dossier. — La partie d'une chaise ou d'un fauteuil contre laquelle s'appuie le dos de la personne assise.

Douille. — Partie cylindrique et creuse permettant d'adapter un objet à un autre.

Drageoir. — Boîte pour mettre des dragées; en argent, or, cuivre, parfois en fer repoussé, découpé à jour.

Dragon. — Animal fantastique, aux ailes d'aigle, griffes de lion et queue de serpent.

Drap d'or, de Venise. — Tissu très rare fabriqué à Venise pendant le XVIe et le XVIIe siècle.

Dressoir. — Meuble en bois sculpté, ouvert à hauteur d'appui. On y étalait les pièces d'orfèvrerie. Il en reste peu dont l'authenticité soit certaine.

E

Ébauchoir. — Outil des sculpteurs pour modeler.

Ébène. — Bois de l'ébénier. Rarement employé dans la sculpture d'ornementation, l'ébène devint, au XVIe siècle, le bois le plus recherché. Ce goût partit de Venise. De cette époque date la transformation du mot huchier en ébéniste.

L'ébène continua d'être en faveur jusqu'à la fin du règne de Louis XIV.

Ébénisterie. — Désigna d'abord le travail de l'ébène, puis le travail de tous les bois précieux pour meubles d'art.

Écaille. — Enveloppe de tortue. Pendant la Renaissance, on la mêla à l'ébène dans la confection des cadres. On *plaqua* en écaille. Sous Louis XIV, Boulle lança les marqueteries d'écaille. On en a fait depuis nombre d'objets, boîtes, cadres, navettes, incrustés d'or et d'argent, bonbonnières et tabatières enrichies de miniatures, etc. enfin des peignes découpés à jour.

Écharpe. — Bande d'étoffe portée en baudrier et devenue, au moyen âge, par les broderies d'or et les pierres précieuses qu'on y attachait, un joyau et un objet de prix.

Échecs. — Jeu très ancien.

Ceux de la Renaissance ont une grande valeur d'art et de curiosité. Mais ils sont d'une extrême rareté, à l'état complet.

Échiquier. — La table du jeu des échecs est divisée en carreaux de toutes matières et des plus précieuses. Ce jeu occupa une grande place dans les distractions de nos pères.

Écran. — Meuble en bois sculpté, ou doré, avec, en son milieu, souvent, une tapisserie au petit point, parfois une tapisserie des Gobelins, ou un décor de soie, ou de broderie.

Écrin et Escrinet. — Petits coffrets qui renferment des joyaux. Au moyen âge, ce terme s'appliquait aux coffres grands et petits, destinés à renfermer toutes choses.

Écritoire, et aussi **Escriptouère.** — On en faisait en toutes matières; on les portait en bandoulière ou fixés dans la ceinture. L'écritoire contenait au moyen âge, comme de nos jours, beaucoup de choses étrangères à l'écriture.

Écu. — Bouclier peint ou repoussé, aux armes du possesseur.

Écusson armorié, souvent en émail noir, or ou argent.

Écuelles. — Équivalent de nos assiettes. La forme variait par l'évasement; plus ou moins grandes, plus ou moins profondes; à oreillons, sortes d'anses. Il y avait aussi des écuelles à saigner, qui servaient les jours de saignée, et des écuelles à aumône.

Écuyer. — Celui qui, dans l'escorte d'un chevalier, était chargé de porter l'écu, au moyen âge.

Édicule. — Petit édifice: un décor en forme d'édifice.

Églomisé. — Peinture sur fond d'or, collé sur verre ou sur cristal. Il y en a du XVIIe au XVIIIe siècle.

Émeraudes. — Corindon hyalin vert; l'émeraude doit avoir la couleur vert-pré très pure; au moyen âge, on en mettait partout.

Encensoir. — L'usage de l'encens, dans l'église catholique, date du temps où les chrétiens purent exercer leur culte sans crainte des persécutions. Sous Grégoire le Grand, les artistes s'emparèrent de l'encensoir. Il semble qu'on eut, au XIIIe siècle par excellence, un sentiment élevé et vrai de l'art appliqué aux choses saintes. Les conseils du moine Théophile avaient été entendus : l'orfèvrerie religieuse de cette époque a laissé des chefs-d'œuvre de ce genre, en or, argent, cuivre, repoussés, ciselés, émaillés, et chargés parfois de cabochons.

Encoignure. — Petit meuble en bois de rose,

bois d'amourettes, ébène, orné de bronzes, de marqueterie de cuivre, et couvert de marbre.

Encorbellement. Procédé de construction qui concerne les parties en saillies sur les parties voisines.

Encrier. — En bronze et du XVIe siècle, quand ils sont italiens.

Autre part, on en fit en toutes matières, et chargés d'ornements.

Enlumineur. — Celui qui peint les enluminures sur le vélin.

Enroulement. — Forme de décor architectonique.

Entre-deux. — Petit meuble en marqueterie de bois de rose, parfois décoré de bronzes ciselés. Il en existe d'intéressants du XVIIe et du XVIIIe siècle. Ceux de l'Empire ne sont recherchés que pour leurs bronzes.

Entrelacs. — Ornement d'ordre architectonique.

Épée. — Nom générique de toute arme à lame droite et longue.

La Renaissance en a laissé d'admirables, en fer ciselé, damasquiné, incrusté d'or, garnies de joyaux et de camées.

Sous Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, les épées sont plus courtes, plus légères.

L'épée se compose du pommeau, de la fusée, de la garde, des barrettes, de la coquille, du talon, de la lame.

Le fourreau commence par la chappe, et s'achève par la bouterolle.

Du Xe au XVe siècle, elles ont la barrette en croix.

Au XVIe on trouve des quillons relevés et abaissés.

Éperon. — Branche de métal qui s'applique au talon de la botte du cavalier, et est munie d'une petite molette (roue à dents).

Autrefois en fer ciselé ou uni, ou incrusté, ou damasquiné.

Épi. — Au XVe et au XVIe siècle on désignait ainsi l'ensemble des pièces de faïence ou d'étain qu'on plaçait sur la crête d'une maison.

Épistolier. — Le livre des Épîtres, qu'on lit à la messe.

Équilibre. — Loi d'harmonie des différentes parties d'un objet ou d'un système de décoration.

Escabeau. — Siège en bois, sans dossier. On en trouve qui sont décorés de sculptures.

Escarboucle. — De *carbunculus*, charbon; grenat aux nuances pourpres tirant sur le coquelicot.

Escarcelle. — Bourse. De *eschalrs*, économe, avare. C'était la bourse de réserve et le coffre-fort, plutôt que la bourse usuelle. Les pèlerins portaient l'escarcelle qui contenait tout leur avoir. Il ne faut pas la confondre avec l'aumônière.

Espoulin ou **Espolin.** — Petit tube de roseau qui sert à évider la laine, la soie, ou le coton pour la trame des tissus ; nom spécial de la navette qui porte les fils d'or et la soie pour brocher.

Estampe. — Plaque d'or, d'argent et de cuivre estampées en feuilles, en lis, en bassins, etc.

Étagère. — Meuble découvert garni de tablettes superposées.

Étain. — Métal de couleur gris blanc, plus dur et plus léger que le plomb.

Pièces nombreuses qui s'élèvent, pendant la Renaissance, à des conceptions et à une exécution de grand art.

Évangéliaire. — Livre où se trouvent les évangiles.

F

Facette. — Petite surface plane.

Faïence. — Poterie de terre vernissée et émaillée.

Faldistoire. — (Voir *Fauteuil.*)

Fauchart. — Arme d'hast.

Faucon. — Oiseau de proie qu'autrefois l'on dressait pour la chasse.

Faucre. — Morceau de fer placé à droite de

l'armure, et destiné à soutenir la lance, dans le mouvement de charge.

Fauteuil. — Dérivé de *faldistorium*, siège qui se plie; de là *faldestuef*, *faudestuef*, *faudestueil*, et, par contraction, *fauteuil*, siège d'honneur, la chaise par excellence; mais comme le moyen âge hait la précision, le mot sert en même temps à désigner les chaises à tout usage.

Plus spécialement, il désigne le siège à bras, à accoudoirs; il en est de tout bois, et de toutes garnitures

Fermail. — Boucle destinée à joindre les deux côtés du manteau autour du cou ou sur l'épaule. Il en existe en or, argent, bronze émaillé ou ciselé.

Fermoirs. — Terme employé pour désigner les agrafes qui fermaient les livres manuscrits, le parchemin exigeant une pression assez forte entre les ais de bois de la reliure.

Ferronnière — Chaînette d'or qui, en son milieu, portait un chaton garni d'une pierre précieuse. Cette pierre se plaçait au milieu du front. Il n'en existe plus d'anciennes.

Fibule. — Bijou ancien, qui se rapprochait comme forme de l'épingle de nourrice.

Fiche. — Parallélogramme plat, en argent, nacre, ivoire ou os, qui sert, dans différents jeux, à représenter une valeur de convention.

Filigrane. — Bijouterie faite avec des fils d'argent réunis en dessin et soudés. Ces bijoux se faisaient particulièrement en Italie, à Gênes, Naples et Venise.

Flacon. — Récipient en forme de bouteille, fermé avec un bouchon de verre ou de cristal.

On recherche à juste titre les flacons en or, argent, porcelaine de Sèvres, Saxe, Wedgwood, Chelsea, Vitry, cristal de roche, et particulièrement ceux des XVIIe et XVIIIe siècles.

Flambeau. — Chandelier dont il existe des modèles en fer, argent, ivoire, bronze, porcelaine de Chine, faïence de Delft et de Nevers, émail de Limoges.

Flascon. — (Voir *Flacon.*)

Fleur de coin. — État de la médaille qui sert de coin. C'est le seul état où elle ait de la valeur, d'après certains numismates.

Fleur de lis. — Sous la monarchie, tous les métiers qui ne dérogeaient pas timbraient de la fleur de lis.

Foliacé. — Qui est de la nature des feuilles.

Fontaine. — Récipient à robinet et couvert, où l'on conserve l'eau.

Diverses valeurs, suivant que la fontaine est en cuivre repoussé, en faïences de Rouen, de Nevers, de Moustier, etc.

Four. — Ouvrage de maçonnerie dans lequel on fait cuire toutes matières.

Fourreau. — (Voir *Épée.*)

Fraise. — Collet porté au XVIe siècle.

Framée. — Lance des Gaulois et des Francs.

Francisque. — Hache des Gaulois et des Francs.

Franges. — Sorte de passementerie dont on borde la garniture des sièges, des couvertures, des lambrequins, des pentes de rideaux, etc., depuis la fin du XVe siècle.

Frise. — Partie de l'entablement (terme d'architecture).

Frontal. — Partie de l'armure du cheval.

Fronton. — Terme d'architecture qui désigne l'ornement mis à la partie supérieure de la façade d'un monument.

Frontispice. — Face principale d'un monument : gravure placée à la première page d'un livre.

Fusée (horl.). — Roue en spirale autour de laquelle s'enroule la chaîne d'une montre.

G

Gaine. — Étui de petite dimension.

Galet. — Caillou roulé et poli par les eaux de la mer.

Gant. — Vêtement de la main. Les gants anciens étaient brodés.

Gantelets. — Partie de l'armure.

Garde. — Ce qui termine la poignée de l'épée et sert à protéger la main en avant.

Lorsque la garde est grande et pleine, on l'appelle coquille.

Garde-feu. — Ustensiles dont le nom marque l'utilité : est devenu de mode avec les cheminées plus petites, à partir de Louis XIII. Il en existe en fer et en bronze, d'un très beau modèle (époque de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI) et qui ont de la valeur.

Gargouille. — Partie d'une gouttière par où l'eau s'échappe.

Garniture. — En matière de curiosité, on désigne ainsi trois ou cinq vases de mesures différentes, mais de même décor, en porcelaine de Chine ou du Japon, ou en faïence de Delft.

On a étendu le sens de ce mot à une pendule ou une coupe, avec candélabres à monture de bronze pareille.

Gaufré. — Imprimé en relief.

Gemme. — Nom générique des pierres précieuses : diamant, rubis, émeraude, saphir, topaze, améthyste, agates, jaspes, cornalines, onyx, sardoine, turquoises, lapis-lazuli, grenat, jade, labrador, cristal de roche, chrysoprase, chrysolithe, aigue-marine, etc.

Genouillère. — Partie d'armure.

Girandoles. — Candélabres à plusieurs rangs de lumières, en bronze, parfois alourdi de cristaux.

Glace. — Miroir dans son encadrement.

Glacé (céramique). — Rendu lisse et uni par l'émail.

Globe. — Boule ronde. Symbole de la puissance souveraine, adopté et porté avec cette signification par les empereurs romains, depuis Caracalla, et par les empereurs de l'Orient et de l'Occident.

Gobelet. — Petit vase à boire, sans anse, et de forme ronde. La plupart sont d'argent repoussé et ciselé (œuvres allemandes des XVIe et XVIIe siècles). Les gobelets français du temps de Louis XIV sont godronnés au piédouche, et souvent gravés d'armoiries.

Godron. — Repoussé en forme de doucine et en suite régulière sur un objet en argent, en cuivre, en tôle de fer, ou sculpté sur les autres matières qui ne peuvent recevoir de repoussé.

Gondole. — Bateau long et plat très employé à Venise.

Gorge. — Moulure concave (architecture).

Gorgerin. — Partie d'armure.

Gourmette. — Petite chaîne qui fait partie du mors.

Granit. — Marbre très dur. Le plus beau est le granit rose.

Gravure. — Dessin sur les objets de toutes matières, obtenu à la pointe ou au pointillé.

Grenaille. — Métal réduit en grains très menus, parfois comme une fine poussière.

Grenat. — Pierre rouge foncé, très commune.

Grès. — Pâte céramique faite de glaise naturellement mêlée à du sable fin.

Grèves. — Partie d'armure qui protège les jambes.

Grévières. — Partie d'armure.

Griffon. — Animal fabuleux, lion ailé à tête d'aigle.

Grotesque. — Masques sculptés, rieurs fantaisistes, dessinés, peints ou tissés. C'est un décor fréquent dans la production décorative de la Renaissance.

Guéridon. — Petite table ronde à un seul pied généralement. Il en existe cependant du temps de Louis XVI et de l'Empire, à trois pieds en bronze ciselé, avec dessin en marqueterie ou en mosaïque de Florence ou de Rome.

Guilloché. — Orné de lignes croisées avec symétrie. Décor spécial au métal.

Guipure. — Dentelle sans fond, à grands dessins formant relief.

Guirlandes. — Disposition décorative de fleurs et de feuillages.

Guisarme. — Arme d'hast.

H

Hache. — En dehors des francisques, il y a des haches suisses du XVIe siècle, très larges et dont le fer est toujours uni. Elles sont emmanchées d'ivoire grossièrement gravé.

Hachette. — Petite hache.

Hachures. — Traits croisés qui indiquent les ombres dans le dessin ou la gravure.

Hallebarde. — En fer uni, le plus souvent. Parfois ornée de gravure, ciselure, damasquine, incrustations.

Hampe. — Le manche de la hallebarde ou du drapeau.

Hanap. — Gobelet de grande dimension dont on se servait pour porter des toasts.

Harpe. — Instrument de musique à cordes. Celles de l'époque Louis XVI sont seules intéressantes : la volute porte souvent une jolie sculpture couverte de peinture en vernis Martin.

Hast (armes d'). — Celles qui, lancées ou projetées, blessent en piquant.

Hausse-col. — Partie de l'armure.

Haute-lisse. — (Voir *Tapis de haute-lisse.*)

Heaume. — Casque complet.

Heurtoir. — Marteau de porte, du Xe au XVIe siècle. En fer, orné du XIVe au XVe siècle. On recherche surtout les beaux heurtoirs italiens.

Hoqueton. — Casaque brodée que portaient certains archers au moyen âge.

Horloge. — Machine qui sert à marquer et à sonner les heures.

Horloge religieuse. — Sorte de pendule qui remplaça les petites horloges portatives à l'époque de Louis XIV.

Huchiers. — Nom des ouvriers qui faisaient les huches, et, de là, les meubles.

I

Icone. — Image sacrée de la religion grecque.

Incrustation. — Ornements qu'on a fait pénétrer dans la surface de l'objet décoré.

Ivoires. — Objets faits avec les dents de l'éléphant.

J

Jade. — Pierre opaque, semi-transparente, susceptible de poli, vert olive, verdâtre, gris, gris blanc.

Jaque. — Vêtement d'hermine au moyen âge.

Jardinière. — Vase où l'on met des fleurs, avec la terre. Il en existe en cuivre, en étain, faïence et porcelaine.

Jaspe. — Pierre dure, opaque, tachetée de toutes couleurs, sur fond vert opaque.

Jazeran. — Armure en maille de fer, à l'usage du cavalier et de son cheval, et, par extension, les anneaux de la maille. On disait un bracelet fait en façon de jazeran, c'est-à-dire en forme de chaîne.

Juste. — Flacon de table d'une grandeur invariable quant à la capacité, et d'une forme qui variait, tout en se rapprochant de celle des aiguières, pichiers, etc. Elle était à couvercle et à anses ; en or, en argent, surtout en étain ; les justelettes étaient réservées pour boire de la bière.

L

Lambrequin. — Bandes tombantes, isolées, tenant ensemble par leur extrémité supérieure. Très employé à dater de la Renaissance.

Lambris. — Bois sculptés ou non, qui règnent autour d'une chambre, soit à la hauteur d'appui, soit de bas en haut, avec des parties réservées pour les tapisseries et les tableaux.

Lame. — Les lames recherchées des collectionneurs sont les lames de Tolède. La lame espagnole, ainsi que l'italienne et la française, sont longues et étroites. La lame allemande est toujours large.

Lampadaire. — Suspension en bronze destinée à recevoir plusieurs lampes; invention de la Restauration, d'un goût douteux, qui n'a pas survécu.

Lampas. — Étoffe de soie dont les dessins larges sont d'une autre couleur que le fond.

Landiers. — Chenets primitifs qui avaient une ou plusieurs grilles arrondies, pour recevoir les vases où l'on laissait mijoter divers ingrédients. Sur le devant il y avait des crocs où s'appuyaient les broches à rôtir.

Lanterne. — En or, en argent, en cuivre et en fer. La lumière était préservée du vent par de minces feuilles de corne. Cet emploi de la corne a servi de prétexte aux *pigniers* et aux *lanterniers* pour se réunir dans un seul corps de métier. La lanterne pour mettre les boules de senteurs, appelées oyselez de Chypre, était un joyau.

Lapis-lazuli. — Gemme de couleur bleue traversée par des pyrites d'or.

Laque. — Emploi courant au Japon et en Chine. Il y a des laques noirs, rouges, dorés, argentés, burgautés, aventurinés.

Latticinio. — Verre opaque blanc dont se servaient les verriers de Venise.

Lettres patentes. — Lettres scellées conférant un privilège.

Licorne. — Terme de blason.

Lit. — Meuble pour sommeiller

Lit à quenouille. — Lit à baldaquin rectangulaire porté par quatre colonnes en bois sculpté.

Livre d'heures. — Livre de prières.

Losange. — Figure de géométrie : parallélogramme dont les côtés sont égaux et les angles égaux deux par deux.

Lustre. — Appareil d'éclairage, qui se suspend au plafond, et dont les bras portent des bougies. Chaque époque lui a imprimé son style. On en a fait en cuivre poli, en bronze doré et ciselé, en cristal, en porcelaine, en faïence, en verre de Venise, etc.

Luth. — Instrument de musique, au dos arrondi, au manche terminé en angle obtus, et penché en arrière; le nombre des cordes est variable et peut aller jusqu'à vingt-quatre. Ce sont les ornements qui le revêtent qui lui donnent son prix.

Lutrin. — Pupitre en bois, sculpté généralement, sur lequel on pose le livre des épitres.

Lyre. — Reconstitution, sous l'Empire, de la lyre antique, instrument de musique.

M

Maille. — Croisement des fils dans un tissu.

Maîtrise — Qualité de maître, dans les anciennes corporations. — S'obtenait avec la confection d'un chef-d'œuvre.

Maline. — (Voir *Dentelle.*)

Majolique. — Faïence italienne.

Majoriques. — (Voir *Majolique.*)

Malachite. — Cuivre carbonaté vert, moins dur que le quartz, fusible au chalumeau, et facilement entamé par l'acide nitrique. Em-

ployée en vases, en coupes, en dessus de tables et en petits objets, la malachite est une belle matière.

Marge. — Espace blanc autour d'une page imprimée ou manuscrite.

Marli. — Partie plate qui forme le bord d'un plat ou d'une assiette.

Maroquin. — Cuir préparé, teint en rouge, noir ou jaune, dont on se sert dans tout l'Orient et au nord de l'Afrique.

Marques. — Les objets d'or, d'argent et d'étain portent généralement la marque des fabricants, du corps d'état, et le contrôle de garantie. Ces marques servent à reconnaître l'époque de fabrication d'un objet en métal susceptible d'alliage.

Marqueterie. — Ouvrage de bois incrusté d'ivoire, d'étain, de cuivre, ou même de bois, d'écaille, de nacre, etc.

Mascaron. — Figure en relief placée sur un objet quelconque.

Médaillon. — Bijou, en forme de médaille, dans lequel on enferme un portrait, un souvenir, etc. En toutes matières; de tous styles.

Ménagé. — Parties laissées en blanc sur un fond de porcelaine de couleur, et décorées autrement que le décor général.

Menuisier. — Menu, menuerie et menuiserie. Ouvriers que leur talent et leur aptitude portaient à l'exécution des ouvrages les plus délicats, les plus menus. Dans les lettres patentes de 1396, il est question des huchiers-menuisiers, le corps de métiers comprenant à la fois les deux genres d'aptitudes : les huchiers, qui répondent à nos menuisiers; les huchiers-menuisiers, à nos ébénistes. L'acception du mot menuisier, restreinte aux ouvriers en bois, date de la fin du xvi[e] siècle.

Mestier. — Chandelier.

« Trois chandeliers d'argent dorés, appellés mestiers, en chacun desquels a trois esmaulx ronds sur les pates, des armes de MDS (le duc d'Orléans). »

Meubles. — Ce qui sert à garnir un appartement.

Meuble à bijoux. — C'est sous Louis XVI que le meuble à bijoux devient un coffret portatif décoré de bronze ciselé.

Miniature. — Peinture très fine, faite avec des couleurs délayées à l'eau gommée.

Miroir. — Instrument à main, pour se mirer. Encadrement en toutes matières, même précieuses.

Quand le miroir n'est ni rond, ni ovale, ni à pans coupés, c'est une glace.

Miséricorde. — Dague à lame épaisse et courte.

Missel. — Livre contenant la messe et les offices du matin, pour toute l'année.

Mitre. — Coiffure de l'évêque, quand la pointe est en face; de l'abbé, quand elle est de profil. Quelques-unes sont couvertes de plaquettes d'or ou d'argent et de pierres précieuses.

Mobilier. — (Voir *Meubles.*)

Modillon. — Élément décoratif à forme de console, qui supporte la saillie d'un balcon ou d'une corniche.

Monocéphale. — Qui n'a qu'une tête.

Monogrammes. — Lettres et signes adoptés comme marque.

Monstrance. — (V. *Ostensoir.*)

Montre. — Petite machine pour donner l'heure; ovale pendant la Renaissance; puis ronde. Grande variété.

Monture. — Le bronze ou l'argent qui garnit un vase. Les plus belles sont les montures françaises et italiennes, du moyen âge et de la Renaissance, et les montures françaises des xvii[e] et xviii[e] siècles.

Morion — Casque léger et sans visière

Morillon. — Émeraude brute.

Mors. — Pièce de fer qu'on place dans la bouche d'un cheval, pour le gouverner.

Mors de chape. — Agrafe qui relient sur la poitrine les bords de la chape. Les agrafes de ce genre qui se sont conservées nous montrent le luxe inouï des mors de chape.

Mosaïque. — Il y a des mosaïques de bois de couleur, et de marbre, de pierres et de gemmes.

Moucheté. — Qui a des taches; terme de blason.

Moustiers (Faïence de). — Faïence française.

Mufle de lion. — Sorte de mascaron, qui se trouve toujours sur les meubles flamands du XVI[e] siècle.

Multilobé. — Qui est décoré de plusieurs lobes (archit.).

Musée. — Lieu où sont rassemblés des objets d'art, tableaux, sculptures, etc.

Muserolle. — Sorte de panier de fer, découpé à grands ajours, ciselé, que l'on mettait à la bouche d'une haquenée montée par une femme ou un prêtre.

Musique (instruments de). — Voici les instruments de musique susceptibles d'être collectionnés : Archet, basse, bouquin, cistère, cithare, clarinette, clavecin, clavicorde, cloche, contrebasse, cor, cornemuse, cornet, cymbale, épinette, flûte, gong, guitare, guzla, harmonica, harpe, hautbois, luth, lyre, mandore, mandoline, musette, orgue, piano, pochette, psaltérion, quinte, rebec, serpent, sonnette, tambour, tambourin, tamtam, tarabouka, téorbe, trombone, trompe, trompette, triangle, tympanon, vielle, viole, violon, violoncelle, etc.

N

Nacre. — Concrétion dont on a fait beaucoup d'applications en marqueterie, burgaud, statuettes, manches de couteaux, instruments de bureaux, boîtes, etc.

Nappe. — Linge qu'on étend sur une table.

Napperon. — Petite nappe en guipure ou en broderie à jour.

Nasal. — Partie de l'armure du cheval.

Nautile. — Coquille susceptible de recevoir une monture d'orfèvrerie.

Navette. — La navette, destinée au service de l'église, conserva une forme hiératique; mais la navette à sel, à épices, à encre, etc., se rapprochait de la forme du véritable navire.

Navette. — Instrument dont on se sert pour le travail appelé frivolité.

Nef. — Vaisseau. Plusieurs vases à différents usages eurent, dans l'origine, et gardèrent longtemps la forme du vaisseau. On les appelait des nefs, et parfois des navires; les plus petits se nommaient des navettes. L'Église adopta cette forme, qui, au début du christianisme, avait une signification symbolique. Dans la vie privée, on appelait nef un vase allongé, qu'on plaçait sur la table, en face du seigneur. Cette nef contenait tout ce que la cuisine ne fournissait pas : les épices, les vins, les vases à boire, les cuillers. L'origine de la forme avait été le vaisseau, et on la maintint, imitant les ondes en argent et la voilure en soie. Vases de grand prix, parce qu'on les fabriquait en or et en argent, et qu'ils étaient très lourds. L'étiquette de la cour de France maintint la nef jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, sous le nom de cadenas.

Nervure. — Moulure en relief. — Filet en saillie sur la surface des feuilles.

Nevers (Faïence de). — Faïence de France se défier des contrefaçons.

Niccolo. — Sardoine très foncée recouverte, sans nuances intermédiaires, d'un onyx ou d'une agate blanche; de oniccolo, dérivé d'onice, onyx. Ce genre d'agate convient aux intailles, dont il fait valoir la gravure. Au moyen âge, on les trouve dans les textes, sous la désignation de camaïeu gravé, onyx gravé.

Nielle. — Émail noir posé dans une gravure faite sur un métal.

O

Obsidienne. — Verre volcanique qui raye le verre, se change en émail gris à la chaleur du chalumeau, et fait feu sous le briquet. Couleur verte, foncée et noire. On l'emploie en parures de deuil, comme le jais, auquel elle est supérieure en dureté, ténacité et poli. On l'a appelée long-

temps Agate d'Islande. On la tire aujourd'hui de l'Amérique du Sud, de l'île de Lipari et de la Hongrie.

Ocre. — Terre argileuse de couleur jaune ou rouge.

Œil-de-chat. — Pierre opaque, qui, taillée en cabochon, offre les reflets de l'œil du chat, avec des reflets fulgurants et des changements de couleur à la lumière.

Olifant, Oliphant et **Léophant.** — Éléphant; par métonymie la dent de l'éléphant, c'est-à-dire l'ivoire ainsi que le cor qui en est fait.

Ombilic. — Le milieu en relief d'un plat.

Onyx. — Pierre opaque à raies parallèles de couleurs différentes, brun, violet, gris et blanc ; parfois noir, gris et blanc. Très employé pour les camées.

Opale. — Pierre opaque à reflets nacrés très vifs; deux espèces: opale à flammes, opale à reflets à paillettes.

Or et Argent de Chypre. — Les étoffes tissées de fil d'or firent de bonne heure la réputation commerciale de Chypre, et les broderies en fil de soie recouvert de fil d'or, l'or de Chypre, la maintinrent longtemps. Ce fil d'or fut importé en Europe et employé dans les broderies.

Orfèvrerie. — Tout ce qui est fait au marteau en matière d'or et d'argent.

Orfraiz et **Orfrois.** — Broderie employée en bordure. Il y avait des orfrois d'or de Chypre, représentant des sujets compliqués et larges; des orfrois de perles, c'est-à-dire brodés de perles ; enfin les bordures ciselées sur les images en métal s'appelaient aussi des orfrois.

Oriflamme. — Jusqu'à la bataille d'Azincourt, en 1415, l'oriflamme fut la bannière des rois de France.

Ostensoir et **Monstrance.** — Ustensile sacré né de l'institution de la fête du Saint-Sacrement. Destiné à contenir et à montrer l'hostie consacrée, il dut prendre sa forme; mais comme cette hostie remplaça dès lors les reliques qu'on offrait à l'adoration des fidèles, on la plaça, au début, dans des reliquaires ou monstrances, et ensuite on imita leur forme, quelque peu favorable qu'elle fût au disque de l'hostie. On la plaça au milieu de rayons. Ce parti est encore suivi.

Oves. — Ornement en forme d'œuf. (Architecture.)

P

Pagode. — Bijou en forme de pagode indienne ou chinoise. En toutes matières, or, argent, émail orné de pierres précieuses, ou en bronze et pierre de Laar.

Paillon. — Métal battu jusqu'à l'état de feuilles très minces, coloré, brillant, que l'on met sous un chaton, sous une pierre ou un verre, pour imiter la pierre fine, ou donner à celle-ci plus d'éclat.

On trouve également le paillon roulé dans les reliquaires en papier roulé et frisé de l'époque de Louis XIV.

Paix (Baiser de). — Petits tableaux faits en matières précieuses, or, argent ou bois, représentant des sujets de la Passion, et quelquefois le patron de l'église, ciselés, gravés, émaillés ou peints. Ces tableaux reçurent différents noms qui s'appliquent à la destination de l'objet: *Osculatorium, tabula pacis, instrumentum pacis, asser ad pacem, paxillum, paxilla, pax, paix et porte-paix.*

Palissandre. — Arbre de la Guyane, au bois violet et précieux.

Pan. — Chacun des côtés d'un ouvrage de maçonnerie, menuiserie, etc., qui a plusieurs angles.

Panneau. — Surface en bois, marbre, pierre ou métal; un peu grand, couvert de sculptures.

Panoplie ou **trophée.** — Réunion sur un même panneau d'objets de même nature, et principalement d'armes.

Panse. — Partie renflée d'une bouteille ou d'un vase.

Papillon. — L'une des parties de la barbe de dentelle.

Paravent. — Les Hollandais le faisaient en cuir peint; les Français en tapisserie, en soie, et aussi en cuir peint.

Parchemin. — Objet de curiosité quand il est peint en miniature, et détaché d'un missel, d'un manuscrit ou d'un antiphonaire.

Passementerie. — Accessoire du vêtement ou du meuble.

Pâte dure. — Porcelaine dont la pâte, plus résistante que la pâte tendre, absorbe moins bien l'émail dont on la décore.

Pâte tendre. — Contraire de la pâte dure. Porcelaine plus ancienne que la pâte dure en Europe tout au moins.

Patène. — Platine ronde dont on couvre le calice et où le prêtre pose l'hostie. En or, argent repoussé, ciselé, gravé.

Autrefois on désignait ainsi le plat dans lequel on offrait le pain, quand on communiait sous les deux espèces. Depuis l'introduction des hosties vers le x[e] siècle, le ciboire a remplacé ce plat. Les Grecs, qui ont conservé l'ancien rite, ont encore des patènes d'une grande dimension. Saint Anastase et d'autres écrivains ecclésiastiques, tous du VIII[e] siècle, parlent déjà de patènes d'or et d'argent où s'illustra le travail de l'orfèvre.

Patine. — État brillant que prend le vieux bronze, quelque noirâtre ou vert.
Les patines artificielles disparaissent sous un frottement patient.

Patron — Maître d'un atelier.

Pavage. — Ouvrage fait avec du pavé.

Pendant. — Pendants d'oreilles : les femmes les portaient par paires, les hommes à une seule oreille.

Pendeloques. — Boucles d'oreilles pendantes.

Pendule. — Machine à marquer l'heure, à l'aide du pendule.

Pennon. — Étendard de forme particulière.

Pent-à-col. — Bijou qui se portait au cou.

Pente. — Tapisserie qui formait le fond du lit; presque toujours au petit point. Plus tard, le nom a désigné les tapisseries de l'alcôve.

Penture. — Les développements décorés des gardes d'une porte.

Perle. — Les plus recherchées sont les perles rondes et blanches très nacrées, noires rondes nacrées à teintes roses, bleues, lilas, chatoyantes.

Pers. — Couleur bleue dans toutes ses nuances. En général cependant, c'est un bleu foncé, qui peut servir de teinture de deuil

Pertuisane. — Hallebarde à fer long et large.

Phillatières. Phylactère. — Reliquaire suspendu à des phillatières, sorte de lambrequins figurés par la peinture ou réels.

Picher. — (Voir *Pichet.*)

Pichet. — Espèce de cruche, surtout en faïence française.

Piédestal. — Base d'un objet quelconque, vase, statue, buste.
En marbre, bois, pierre, bronze.
Un petit piédestal s'appelle piédouche.

Pilastre. — Pilier carré (archit.).

Pinacle — Partie la plus élevée d'un édifice.

Pince. — Outil dont se servent les verriers.

Pique. — Lance de main, très simple.

Pistil. — Organe autour duquel sont les étamines, au centre de la fleur.

Plastron. — Partie d'armure.

Plateau. — Nom d'un plat oriental destiné à présenter les tasses pour le café. Souvent en argent à ornements repoussés, garnis de coraux.

Plâtre. — Sulfate de chaux hydraté; obtenu en calcinant et pulvérisant le gypse.

Plomb. — Métal blanc-bleuâtre lourd et mou.

Poinçon. — Marque que l'on applique sur les monnaies.

Pointillé. — Manière de dessin ou de gravure, à l'aide de petits points.

Poitrail. — Partie du harnais qu'on met sur le poitrail du cheval.

Poivrière. — Petit récipient où l'on met le poivre. Il en existe en argent ciselé, repoussé, ou ciselé sur fondu; en faïence de Rouen, de Moustiers, de Nevers, etc.

Polychrome. — Décor de plusieurs couleurs.

Poncif. — Presque toutes les faïences françaises sont faites absolument sur poncif. Celles de Rouen, de Moustiers, de Vasages, etc. Celles de Delft et quelques pièces de Nevers sont indiquées seulement et laissées ensuite à la volonté du dessinateur.

Les faïences italiennes seules tiennent tout de l'artiste qui les dessine et les peint.

Porcelaine. — Toutes les porcelaines ont été contrefaites. Il faut se défier aussi des produits de rebut des manufactures, qui, bien que portant la marque de ces manufactures, n'y ont pas été décorés.

Il y a là des actes de complicité frauduleuse, contre lesquels les collectionneurs ne sauraient trop se tenir en garde.

Porphyre. — Roche dure, susceptible d'un très beau poli.

Il y en a de rouge, de vert et de rose.

Porte-bouquet. — Caisse cintrée au ventre. plate au dos, percée de trous à la face supérieure, ou bien en forme de commode à ventre modelé.

Faïence de Rouen, Sincenye, Marseille, Nevers, Strasbourg, Vilaines, Haguenau, etc.

Porte-cartes. — Petite boite plate : écaille ou ivoire. Objet moderne.

Porte-cierge. — Flambeau terminé par une pointe.

Il en existe de très beaux, en émail cloisonné de Chine, en émail de Limoges, du XIII[e] au XV[e] siècle, en cristal et émail de Limoges, du XVI[e] siècle, en émail de Venise, du XVI[e] siècle, en argent, en cuivre argenté et doré, etc.

Porte-huilier. — En argent ciselé; en faïence de Rouen, Strasbourg, Marseille, Nevers, Moustiers. Porcelaine de Sèvres, de Saxe; en étain, etc.

Portière. — Tapisserie derrière laquelle on dissimule une porte. Les plus belles se font en Beauvais, Gobelins, étoffes peintes, tissées, brodées, etc.

Portique. — Galerie couverte, que soutiennent des colonnes (architecture).

Portor. — Marbre noir à veines jaune d'or.

Pot en tête. — (Voir *Casque.*)

Potence. — Bras en fer destiné à soutenir une enseigne ou à supporter une torche; souvent ornée de feuillages, d'enroulements, en fer repoussé et ciselé.

Poterie. — Faïence commune et ménagère.

Potiche. — Vase en porcelaine à base cylindrique, poitrine bombée dès le tiers de la hauteur.

Spécialement tout vase de Chine ou du Japon, en bronze, émail cloisonné, jade, ou en faïence de Delft imitant les formes et les décors de Chine et du Japon.

Pot-pourri — Petit vase, plus élégant que la potiche, avec laquelle il a quelque ressemblance, et percé de trous pour laisser passer la tige des fleurs naturelles, qui s'enfoncent dans l'intérieur.

Il en existe en faïence de Rouen, de Delft, de Nevers, de Marseille, de Strasbourg, de Haguenau.

Pouldrier. — Boîte à poudre pour sécher l'encre.

Pourpre. — Matière colorante orange tirant au violet.

Pouzzolane. — Nom de certains sables volcaniques, qui ont la propriété de se durcir à l'eau, et qui, broyés, servent à faire un mortier très fin.

Prase. — Pierre translucide vert pâle.

Présentoir. — Petite tasse sans anse, destinée en Orient à contenir une tasse plus grande pour le café.

Prismes. — Cristaux de roche dont la couleur se rapproche le plus de la pierre fine dont ils prennent le nom. Exemple, prisme d'émeraude.

Pupitre. — Meuble qui sert à s'appuyer pour écrire, ou à poser un livre.

Q

Quartz. — (Voir *Cristal de roche.*)

Quenouille. — Bâton où le lin est attaché. La tête est souvent ornée de sculpture.

R

Rabot. — Outil de menuisier. Il en existe en bois sculpté et en fer ciselé.

Rapière. — Épée à lame longue et à coquille sur le devant.

Rebec. — Violon à trois cordes, très rare.

Rebec à double chevalet. — Variété du rebec.

Réchaud. — Ustensile de ménage, pour empêcher les plats de se refroidir. Cuivre, argent ciselé, etc.

Reflets métalliques. — Effets obtenus sur des faïences italiennes et hispano-mauresques.

Régulateur. — Horloge de mécanisme spécial (XVIIIe siècle).

Rehauts. — Ornements d'or ou d'argent placés après coup sur une pièce ciselée ou peinte.

Reliquaire. — Boîte dans laquelle on enferme une relique. L'époque Louis XIV en a laissé beaucoup qui sont en papier roulé, encadré de bois sculpté.

Reliures en orfèvrerie. — Travaux allemands, presque toujours, avec fermoirs, coins et dos en métal.

Repoussé. — Relief obtenu sur un objet par le repoussé fait au revers avec un marteau et un poinçon; or, argent, cuivre. On ciselle ensuite le relief obtenu.

Réseau. — Tissu de petites mailles.

Retable. — Ornement mural d'un dessus d'autel. Il en existe en or, argent, ivoire, bois, sculptés, peints.

Rinceaux. — Ornements faits de fleurs et de fruits (Archit.).

Roman. — Nom caractéristique d'un style qui a précédé l'ère ogivale.

Ronde bosse. — Sculpture en plein relief.

Rosace. — Ornement d'architecture.

Roue dentelée à rochet. — Roue dont les dents sont recourbées.

Rustique. — Qui relève de la campagne.

S

Sablé. — Terme de blason.

Salade. — Casque d'une forme spéciale.

Salamandre. — Reptile amphibie, qui passait, au moyen âge, pour avoir la faculté de vivre dans le feu. François Ier la prit pour devise, et lui donna la légende : NUTRISCO ET EXSTINGUO.

Saphir. — Pierre fine transparente d'un bleu profond.

Sardoine. — Gemme fine, opaque, de couleur orangé-noir. Quelques variétés.

Satin. — Étoffe de soie unie et lustrée.

Satyrion. — Petit satyre.

Saucière. — Vase où l'on met la sauce. En argent, vermeil, porcelaine, faïence, etc.

Seau à rafraîchir. — Rarement en porcelaine; le plus souvent en métal, argent ou cuivre argenté, avec couvercle percé pour laisser passer le goulot d'une bouteille. Reste un objet d'utilité.

Secrétaire. — Meuble employé seulement depuis Louis XIV, et qui s'est plié à toutes les transformations de style imposées par la mode.

Selle. — A toutes les époques, la selle reçut une ornementation. En Orient : diamants, pierres précieuses, or, argent. Pendant la Renaissance, en Europe, argent, fers repoussés, ciselés, damasquinés, étoffes brodées, peaux d'animaux rares.

Séraphin. — Figure d'ange.

Serpentin. — Marbre vert profond, chargé de taches rouge vif et blanches.

Serrure. — Pendant tout le moyen âge jusqu'à la Renaissance, la serrurerie, sous toutes les formes du travail du fer, est la gardienne de la tradition artistique.

Pendant la Renaissance, le travail du fer va aux armes, et le grand art de la sculpture se retire de la serrurerie.

Service. — Pièces de vaisselle destinées à être utilisées ensemble, et ayant reçu un même décor.

Sinople. — Terme de blason.

Sirène. — Figure fabuleuse, moitié femme, moitié poisson, à qui la mythologie prêtait des fonctions spéciales de séduction et de danger.

Socle. — (Voir *Piédestal.*)

Sofa. — Lit de repos, couvert de soie la plupart du temps.

Soie. — Étoffe faite avec des fils de soie tissée.

Solerets. — Partie de l'armure; chaussures.

Sonnette. — Très grande variété : en argent, cuivre de cloche fondu, cristal, porcelaine, faïence, etc. Souvent il en est qui portent, avec de jolis motifs d'ornementation, les armes de leur propriétaire.

Se défier des contrefaçons.

Souage. — Moulure, sorte de boudin enroulé autour du pied des pièces d'orfèvrerie, simple, double, quelquefois triple. Souages souvent verrés, c'est-à-dire dorure sur argent. Souages aux bords supérieurs des vases, des corbeilles, servant quelquefois d'anses.

Soubassement. — Partie inférieure d'une construction (Archit.).

Soucoupe. — (Voir *Tasse.*)

Soufflet. — Ustensile de cheminée, connu anciennement.

Avant le XVIIe siècle, plaque de bois sculpté, douille en cuivre ciselé et doré.

A partir du XVIIe siècle, plaques incrustées d'ivoire, et en bois de teinture; ornées de bronzes, de marqueteries, etc.

Soupière. — Grande variété.

Les plus curieuses sont en argent, en porcelaine de Sèvres, de Saxe, de Chine, de l'Inde; en faïence de Marseille, de Rouen, de Strasbourg, de Haguenau, de Nevers, de Moustiers, de Sinceny, de Gênes, Trévise, Venise, Savone en étain (depuis Louis XIV).

Très rares quand elles sont intactes.

Se défier des contrefaçons.

Spath fluor. — Marbre vitreux à fond grenat opaque, veiné de blanc translucide.

Sphinx.—Monstre fabuleux, ayant la tête d'une femme, le corps d'un lion, et des ailes d'aigle.

Stalle. — Siège d'église.

Statuettes. — La vue seule peut révéler leur valeur d'art. Il en est en toutes matières et de toutes provenances, porcelaine, biscuit, gemme, argent, bronze, émail cloisonné, ivoire, buis, cire, Sèvres, Saxe, Frankenthal, Mayence, Chelsea, etc.

Imitations fréquentes.

Strass. — Verre à l'aide duquel on imite les pierres précieuses.

Stylet. — Nom spécial de certains poignards italiens et corses.

Sucrier. — Vase ou coupe avec couvercle; il en existe en or, argent, porcelaine surtout : Sèvres, Saxe, Chine, Japon, Inde.

Marche de parité, pour la forme, avec la soupière.

Pour le sucre en poudre, l'orfèvrerie a créé de jolis sucriers à couvercles percés de trous menus.

Support. — Objet sur lequel repose un autre objet.

Surplis. — Vêtement religieux : *aube* pour le prêtre qui dit la messe; *rochet* pour l'évêque ou le chanoine.

Suspension. — (Voir *Lustre.*)

T

Tabatière. — A succédé au drageoir. Toutes matières : les plus jolies datent de Louis XIV, Louis XV, Louis XVI.

Tabernacle. — Armoire où l'on enferme le saint ciboire. Orné de métaux et de matières précieuses, ivoire, etc.

Tabouret. — Sorte de siège sans dossier. Son prix tient à la tapisserie qui le recouvre.

Taffetas. — Étoffe de soie mince et unie.

Taille d'épargne. — (Voir *Champlevé.*)

Tapis. — Les plus beaux viennent de Perse et d'Anatolie.

Tapis de basse lisse. — Le même travail que la haute lisse; seulement, les dimensions en étant moins grandes permettent d'étendre horizontalement sur un métier les fils de la chaîne, et l'ouvrier travaille à l'endroit. La manufacture de Beauvais a cette spécialité.

Tapis de haute lisse. — Les fils de la chaîne sont perpendiculaires, l'ouvrier travaille à l'envers. La manufacture des Gobelins exécute exclusivement des tapisseries de haute lisse.

Tapisserie. — Tentures où l'on imite la peinture, à l'aide de laines et de soies teintes. Il existe de diverses manufactures des chefs-d'œuvre de ce genre.

Targe. — (Voir *Bouclier.*) Nom spécial d'un bouclier de parade très léger, et décoré de peintures.

Tasse. — Petit récipient porté par une soucoupe. Généralement en porcelaine. Grande variété. Sèvres a trois formes : carrée, cylindre creux, cul-de-poule posé sur sa demi-sphère. Trembleuse, cylindro-conique, s'encastrant dans un cylindre creux placé au milieu de la soucoupe. Ce cylindre entouré d'un marli de porcelaine large forme poignée pour prendre la tasse sans se brûler les doigts.

Tasses. — Parties de l'armure.

Térébenthine. — Résine qui coule de certains arbres.

Théière. — Vase à couvercle où l'on fait infuser le thé.

Thermomètre. — Instrument de physique destiné à mesurer la température. Monture bois sculpté ou bronze doré : époque Louis XVI.

Thuya. — Arbre vert analogue au cyprès, et dont le bois est précieux.

Timbale. — Gobelet en métal. Argent, vermeil, or, étain.

Tiroir. — Petite caisse emboîtée dans un meuble, commode, bureau, chiffonnier, et qu'on ouvre en le tirant à soi.

Tiroirs. — Lanières qui s'attachent aux fermoirs de certains vieux livres.

Toilette. — Meuble du XVIIIe siècle dont le dessus se soulève en trois parties : celle du milieu porte un miroir; les deux autres découvrent des espaces vides pour les ustensiles de toilette. Au XVIIIe siècle, on donnait également le nom de *toilette* à toutes les pièces d'orfèvrerie dont se composait l'attirail complet pour faire la toilette, cuvette et pot à eau, savonnières, flacons, boîtes à mouches, à poudre et à pâtes, etc.

Tonnelet. — Petit tonneau; vase à boire, en forme de tonneau.

Topaze. — Pierre fine jaune translucide. Vaut un dixième du diamant. Il existe une variété de couleur rosée obtenue le plus souvent au feu, et dite *topaze brûlée.*

Torchère. — Grand candélabre en bronze, ou en marbre et bronze. Souvent elle est formée d'une statue qui tient un ensemble de porte-lumières.

Tore. — Grosse baguette qui entoure un piédestal au-dessus de sa base. Le tore se place également sur tous les objets de bronze ou garnis de bronze. Il sert souvent de seul élément ornemental. Il est souvent formé de feuilles de laurier imbriquées horizontalement.

Torsade. — Ornement tordu en forme de spirale.

Torsiné. — Affectant une torsion pareille à la torsade.

Tour. — Outil pour tourner. — Pièce de tour. — Tous les objets faits au moyen du tour.

Tourteaux. — Sorte de gros crabes.

Traîneau. Voiture dont les roues sont remplacées par des patins, et qu'on traîne dans la neige ou sur la glace.

Translucide. — Qualité d'un corps à travers lequel passe la lumière.

Travail de Dresde. — Sortes de bijoux d'homme en or repoussé, ciselé, garnis à l'excès de pierres fines, plus souvent fausses que fines; tabatières, flacons avec montres, boîtes avec montres; émails peints. L'alliage du métal n'en est pas toujours recommandable.

Trépied. — Cercle en fer monté sur trois pieds, destiné à supporter un vase au-dessus

du feu. Sous l'Empire, l'évocation antique avait créé des trépieds à l'imitation de ceux dont se servaient les sibylles; ils étaient faits en bronze avec rehauts d'or. Il en existe également en fer martelé, pour soutenir des bassins de cuivre : provenance hollandaise. — Se défier des contrefaçons.

Trésor. — « Le trésor des rois, dit M. de Laborde, fut dans l'origine la seule caisse de l'État; il resta, jusqu'à l'administration de Sully, peut-être même jusqu'à celle de Colbert, une ressource capitale dans les grandes crises. Lorsque Chilpéric maria sa fille, il s'étonna des richesses qu'elle emportait, et crut un instant que la reine avait fait main basse sur son trésor; les députés partagèrent cette crainte et se rassurèrent avec lui en entendant les explications de la reine. Les richesses ainsi accumulées n'étaient point de l'argent monnayé, mais de la vaisselle d'or et d'argent, des bijoux et des pierres précieuses. Les manuscrits et les tapisseries à personnages y entrèrent par la suite, en raison de ce qu'ils coûtaient et du prix qu'ils représentaient. Dans toutes les cérémonies, on mettait dehors ces richesses, soit pour en faire parade, soit, au cri de largesse, pour en donner une partie. Un étranger arrivait-il, on lui en faisait les honneurs, en lui permettant de les voir, en lui offrant d'y prendre quelque chose. Les trésors de l'Église avaient une autre origine, un autre but, et ils auraient dû avoir un autre emploi; mais ils servirent aussi forcément dans l'occasion de la défense de la maison de Dieu. On montrait aux fidèles les reliques et avec plus d'orgueil encore les reliquaires de prix qui les contenaient. A l'imitation des églises, des rois et des princes souverains, les seigneurs et les particuliers enrichis eurent leur trésor, et une femme put appeler ainsi le coffre où elle renfermait ses bijoux. »

Tric-trac. — Sorte de jeu. Table où sont incrustées les flèches qui servent à marquer les points. Pions en ivoire ou en buis.

La Renaissance en a laissé d'assez beaux, dont la boîte portait au dos un échiquier incrusté de dessins en ivoire sur ébène.

En Allemagne, on y jouait avec des dames sculptées ou moulées à médaillons tirés des matrices des médailles.

Trilobé. — Décoré de trois lobes.

Triptyque. — Un plan sur lequel se referment deux volets.

Émaux, ivoires, bois sculptés peints et dorés; peintures.

Grande valeur, quand l'authenticité n'est pas douteuse, et suivant l'époque.

Tritons. — Dieux marins, moitié hommes, moitié poissons.

Figures qui furent adoptées à partir de la Renaissance, comme élément décoratif.

Trophée. — (Voir *Panoplie.*)

Trumeau. — Ornement destiné à occuper un pan de mur entre deux portes, ou entre deux fenêtres.

Peinture ou sculpture.

Turquin. — Marbre bleu.

Turquoise. — Pierre précieuse opaque, bleue, depuis le bleu d'azur jusqu'au bleu mourant du ciel crépusculaire.

Celles qui sont verdâtres n'ont pas de valeur.

Tympan. — Espace uni renfermé entre les trois corniches d'un fronton (Architect.).

U-V

Urcéolée. — Forme de corbeille de chapiteaux, rétrécie à la base, renflée au milieu, et large au sommet.

Urne. — Sorte de vase, évoquant surtout une forme antique.

Valenciennes. — Nom d'une dentelle précieuse fabriquée autrefois à Valenciennes; on la fabrique aujourd'hui à Bailleul.

Vantail. — Chacun des battants d'une porte ou d'une fenêtre.

Varlet. — Nom des pages au moyen âge.

Veine. — Raie allongée dans le bois, le marbre, le verre, etc.

Vélin. — Peau de veau préparée, plus fine que le parchemin.

Velours. — Étoffe de soie, de coton ou de laine, à poil court et serré. Velours de Gênes, précieux, d'Utrecht, pour meubles ordinaires. Velours *gros de Tours*, très rare.

Vermeil. — Argent doré.

Verre. — Corps dur, translucide, obtenu par la fusion du sable mêlé de potasse et de soude.

Verrerie. — Art de fabriquer le verre, et produit de cette fabrication. Les plus appréciées sont les verreries arabes, de Venise, de Bohême, de Flandre, de France, d'Allemagne.

Verrière. — Large baie, haute fenêtre garnie de vitraux : l'ensemble de la décoration elle-même en vitrail.

Verroterie. — Petits objets de verre : perles de Venise.

Verrou. — Instrument de sûreté: la plaque supérieure, carrée ou ovale, plane, est repoussée, ciselée, souvent aux armes du possesseur, et ornée de devises, de rinceaux et d'enroulements.

Vidrecome. — (Voir *Gobelet.*)

Visière. — (Voir *Casque.*)

Vitrail. — Sorte de tableaux exécutés en verres translucides et de couleurs, et qui font l'office de vitres.

La Suisse allemande a produit le plus grand nombre de vitraux de toutes qualités.

Volet. — Parties d'un triptyque qui se plient sur le panneau.

Volute. — Enroulement en spirale (Archit.)

X

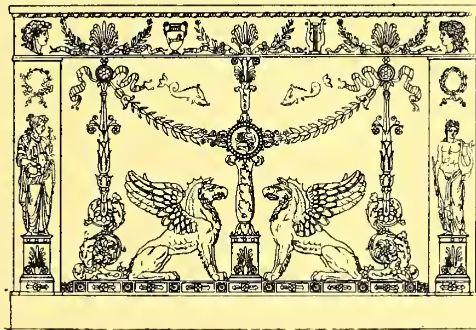
Xylographique. — Qui relève de la gravure sur bois.

Z

Zodiaque. — Zone circulaire dans laquelle se trouvent les douze constellations et au milieu desquelles tous les ans le soleil semble repasser. La représentation de cette série par des figures.

Zone. — Bande réservée dans le sens horizontal, sur un corps à volume sphérique ou cylindrique.

Zoomorphique. — A figuration d'animal.



COMMODE ORNÉE DE BRONZE CISELÉ ET DORÉ
(Premier Empire.)

Imprimé par Ed. Crété
CORBEIL

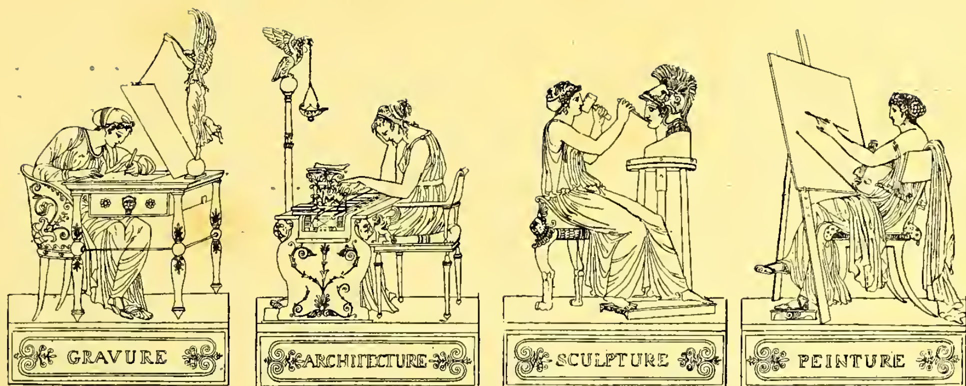


TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES.

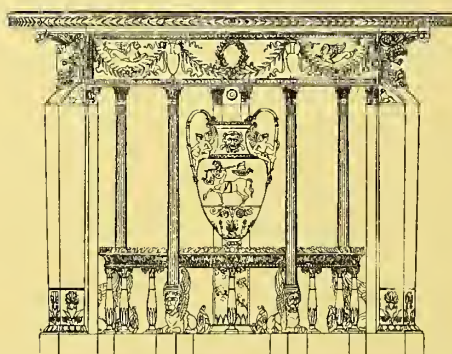


TABLE A THÉ (Premier Empire.)

Comment Discerner les Styles

DU VIIIe au XIXe SIÈCLE

HISTOIRE — PHILOSOPHIE — DOCUMENT

PAR

L. ROGER-MILÈS

Publication honorée de la Souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

ÉTUDES SUR LES FORMES ET LES VARIATIONS PROPRES A DÉTERMINER LES CARACTÈRES DU STYLE.

DANS

Le Costume et la Mode

LA MODE — LES SYMBOLES — LA TRADITION

Accompagnées de Deux mille Dessins gravés par J. Mauge

D'après les Tableaux, Manuscrits et Monuments en tous genres

Existant dans les Musées, Bibliothèques et Collections nationales et particulières

UN FORT VOLUME IN-4 JÉSUS (22×30)

Exemplaire en Cartonnage artistique non rogné. . . . . Quarante francs.

CARACTÈRES ET MANIFESTATIONS DES FORMES

EN

Architecture et Décoration

LES PREMIERS SIÈCLES — LE STYLE BYZANTIN
LE STYLE ROMAN — LE STYLE OGIVAL — LA RENAISSANCE — LES TEMPS MODERNES

Accompagnés de Deux mille Dessins gravés par J. Mauge

D'après les Tableaux, Manuscrits et Monuments en tous genres

Existant dans les Musées, Bibliothèques et collections nationales et particulières

UN FORT VOLUME IN-4 JÉSUS (22×30)

Exemplaire en Cartonnage artistique non rogné. . . . . Quarante francs.

ÉTUDES SUR LES FORMES ET LES DÉCORS PROPRES A DÉTERMINER LES CARACTÈRES DU STYLE

DANS LES

Objets d'Art, de Curiosité et d'Ameublement

**Armes et Armures — Bijouterie — Broderie — Céramique — Dentelle — Émaillerie
Horlogerie — Joaillerie — Meubles
Peinture sur vélin — Orfèvrerie civile et religieuse — Verrerie — Tapisserie**

Accompagnées de Deux mille Dessins gravés par J. Mauge

D'après les Tableaux, Manuscrits et Monuments en tous genres

Existant dans les Musées, Bibliothèques et collections nationales et particulières

UN FORT VOLUME IN-4 JESUS (22×30)

Exemplaire en cartonnage artistique non rogné. . . . . Quarante francs.

